



HAL
open science

De l'énigme à l'affect : territoires littéraires et paradigmes mouvants dans les romans de Percival

Everett

Christelle Centi

► **To cite this version:**

Christelle Centi. De l'énigme à l'affect : territoires littéraires et paradigmes mouvants dans les romans de Percival Everett. Littératures. Université Rennes 2, 2021. Français. NNT : 2021REN20037 . tel-03619820

HAL Id: tel-03619820

<https://theses.hal.science/tel-03619820>

Submitted on 25 Mar 2022

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.

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Etudes anglophones*

Par

Christelle CENTI

De l'énigme à l'affect

Territoires littéraires et paradigmes mouvants dans les romans de Percival Everett

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 27 novembre 2021

Unité de recherche : ACE (Anglophonie : communautés, écriture) EA1796

Rapporteurs avant soutenance :

Anne-Laure TISSUT Professeure, Université de Rouen Normandie
Anne ULMO Professeure, Université de Tours

Composition du Jury :

Examineurs :	Michel FEITH	Professeur, Université de Nantes
	Charline PLUVINET	Maîtresse de conférences, Université Rennes 2
	Arnaud REGNAULD	Professeur, Université Paris 8 Vincennes Saint Denis
	Anne-Laure TISSUT	Professeure, Université de Rouen Normandie
	Anne ULMO	Professeure, Université de Tours
Dir. de thèse :	Sylvie BAUER	Professeure, Université Rennes 2

Remerciements

Cette thèse n'aurait jamais pu voir le jour ni être menée à terme sans l'encadrement de Sylvie Bauer, qui, par ses conseils, ses relectures patientes, son soutien sans failles, son enthousiasme et son amour de la littérature, m'a permis de retrouver à chaque moment de doute les raisons pour lesquelles la recherche est un travail passionnant. Elle a été et continue d'être, pendant les six ans de master, de projet de thèse, et de thèse, une source d'inspiration et un modèle de ce que peuvent être l'enseignement supérieur et de la recherche, en défendant des principes de service public, d'honnêteté intellectuelle, et d'engagement pour les valeurs d'humanité et de partage des connaissances.

Je remercie Nawelle et Maëlle, qui ont été les premières et merveilleuses personnes à être des guides et des partenaires de recherche, d'enseignement, et de pauses café, ainsi qu'Emilia, Marianne, Marie, Zelda, Jeanne, Laurence, Valérie et Geneviève, et plus largement les doctorantes de Rennes 2 et d'ailleurs en général. Leurs idées, leurs intérêts de recherche, leur amitié, et leur soutien, ont eu plus d'importance pour moi qu'il n'est possible de le détailler en quelques lignes.

Toute ma gratitude va à l'ensemble du département d'anglais, enseignants comme personnel administratif, ainsi qu'à l'unité de recherche ACE. L'environnement de travail, les conseils et les possibilités d'enseignement et de recherche qu'ils m'ont fournis pendant plus de trois ans n'auraient pas pu être plus propices à la progression de ce doctorat et à l'apprentissage du milieu universitaire. Les retours et suggestions des membres de mon comité de suivi, Benoit Tadié et Anne-Laure Tissut, étaient toujours bienvenus et productifs. Je suis également heureuse d'avoir pu côtoyer les membres des départements d'italien et de littérature comparée de Rennes 2, lors d'événements professionnels et conviviaux, source de joie et d'enrichissement.

Je tiens à remercier mes parents et ma famille pour leur soutien inconditionnel et l'amour de la lecture qu'ils ont toujours encouragé chez moi. Toute mon amitié et ma reconnaissance, pour leur présence et pour les moments partagés avant comme pendant la thèse, vont à Aurore et Pierre, Adriana, Juliette et Camille, Myriam, Anne-Bénédicte, Emina et Giuseppe. Enfin, l'attachement aux livres, aux histoires et aux contes est ce qui m'avait conduite à espérer faire de leur analyse une profession ; merci donc à Elisa et Paolo d'avoir écouté les aventures de hobbits et de dragons, et d'avoir toujours voulu continuer l'histoire au-delà de la dernière page du livre.

Table des matières

INTRODUCTION

1. Définition du corpus et problématique.....	6
2. Approche méthodologique et théorique.....	11
3. Présentation du plan.....	20
4. Guide de lecture et détails formels.....	22

Chapitre 1

"It's always a matter of framing, a framing matter": les cadres de Percival

Everett	25
---------------	----

1. Le mythologue à l'oeuvre : <i>Frenzy</i> , <i>For Her Dark Skin</i> , et <i>Erasure</i>	27
1.1. <i>Frenzy</i> : Dionysos enchaîné.....	29
1.2. <i>For Her Dark Skin</i> : Médée déchaînée.....	32
1.3. <i>Erasure</i> : cadres de lecture	36
2. <i>Walk Me to the Distance</i> , <i>Wounded</i> , et <i>Watershed</i> : entre marges et mémoires collectives	41
2.2. <i>Walk Me to the Distance</i> : le retour vers le rien.....	43
2.2. <i>Wounded</i> : « coyotes have the gift of seldom being seen »	48
2.3. <i>Watershed</i> : « the events of one's life take place, take place ».....	53
3. <i>The Body of Martin Aguilera</i> , <i>Cutting Lisa</i> , <i>Zulus</i> , <i>So Much Blue</i> : « dépourvu de monde, donc, je m'évanouis ».....	55
3.1. <i>The Body of Martin Aguilera</i> : « the body is a scattered thing, my friend »	56
3.2. <i>Cutting Lisa</i> : the « ever-thickening center ».....	61
3.3. <i>Zulus</i> : « She now goes by the name Alice ».....	63
3.4. <i>So much blue</i> : « Stuck in the middle with you ».....	67
4. <i>Assumption</i> : un terrier de faussaires	71
5. Mythologies et traditions des Etats-Unis : du baseball au cinéma, du jazz au blues dans <i>Suder</i> et <i>I Am Not Sidney Poitier</i>	78
6. <i>American Desert</i> , <i>Grand Canyon Inc.</i> et <i>God's Country</i> : mercantilismes dans les déserts du réel	82
7. « Its own lawfulness, its own logic, its own rules » : de l'hyperstructure à l'incertitude dans <i>Glyph</i> , <i>The Water Cure</i> , et <i>Percival Everett by Virgil Russell</i>	91
8. <i>Telephone</i> : triptyque incomplet.....	98

Chapitre 2

Traque, pêche et enquêtes littéraires : résistances et subversions du paradigme indiciaire101

1.	Paradigme de l'enquête en littérature américaine: point historico-littéraire et critique	103
1.1.	Paradigme indiciaire	103
1.2.	« Metaphysical detectives » et récits impossibles.....	107
1.3.	En littérature afro-américaine: « blues detectives » et « signifyin monkeys »	113
2.	Chasse, pêche et traque : fausses pistes, leurres, praxis de lecture.....	116
2.1.	La pêche et ses leurres.....	116
2.2.	Chasse et traque.....	123
3.	Cadavres et déchets : poétique de ce qui reste	143
4.	Rêves interrompus.....	154
5.	Entre diagnostic et réorganisation : le pathologique comme grille de lecture	174
6.	Intertextualités et interdiscursivités.....	178
6.1.	De l'allusion à la citation : poétique des degrés d'inclusion.....	179
6.2.	Name-dropping : du philosophe au politicien, jeu de piste des têtes célèbres.....	190
6.3.	Réécritures transmédiales et transcontinentales.....	194

Chapitre 3

L'espace structuré, des topographies aux topologies203

1.	« Homeward bound » : origine et foyer, entre aliénation et détachement	205
2.	Déplacements et disparitions	216
2.1.	D'une côte à l'autre.....	216
2.2.	Valeurs du véhicule.....	224
3.	Entre appropriation et légitimité : titres de propriété et appartenances	234
3.1.	Poétique verticale du cadavre : le territoire comme vie et ressource	237
4.	Lignes de fuite de l'espace géométrique, de l'horizontalité à la verticalité.....	249
5.	Figures du dédoublement.....	267
6.	De la ligne au rhizome : construction d'une topologie.....	277

Chapitre 4

Pas d'argent entre nous : de la dette à la spoliation, mise en fiction des économies du relationnel familial et paradigmes de la transmission287

1.	Ancrage familial et liens du sang, contre adoptions et déconnexions : du centre vers les marges.....	295
1.1.	Naissances et grossesses : « distance from the thickening center »	296
1.2.	Enfants, enfances	306
1.3.	Enfants cachés, réapparitions	312
1.4.	Adoptions	320

2.	« Circulation, interrupted » : perte des liens	322
3.	Sectes religieuses et religions non sectaires.....	326
4.	La ligne de l'argent	331
4.1.	Land of the free, home of the trade.....	334
4.2.	Echappées monétaires	336
4.3.	Politiques de l'exploitation.....	338
4.4.	Hypocrisies des maîtres.....	342
4.5.	La valeur des choses : plus que la somme des parties.....	344
Chapitre 5		
"The cruelty of abstraction"		351
1.	« The body is a scattered thing, my small friend ».....	357
1.2.	Spectres du double.....	358
1.3.	Sécheresse sentimentale et sutures affectives.....	360
2.	Affect, musique et « water-colors » : diffractions et incarnations métaphoriques.....	366
2.1.	Contagion et transmission	366
2.2.	Couleurs	369
2.3.	Rapports à la musique	376
3.5.	Au fil de l'eau.....	378
5.	« Stronger bonds form across the joint interface ».....	385
6.	« The lies that America has told the world »	391
6.1.	Assignations et résistances	392
6.2.	Constitution du commun	395
6.3.	Procès politiques et éléments de langage	397
6.4.	Possibilités d'action	400
Conclusion		403
Bibliographie.....		409
1.	Corpus primaire et traductions.....	409
2.	Littérature critique sur Percival Everett : sélection.....	410
3.	Démarche indiciare et répercussions littéraires.....	416
4.	Intertextualité, interdiscursivités, et transmédialités : fiction et théorie.....	418
5.	Territoires, nature, environnement et spatialisation, dans la fiction et ailleurs.....	423
6.	Théorie et histoire littéraire.....	425
7.	Théorie de l'affect, valeurs du signe, et politique de la littérature	435
Index		439

Introduction

1. Définition du corpus et problématique

La composition protéiforme de la production artistique de Percival Everett en fait un objet difficile à saisir et appréhender dans sa globalité. De l'art abstrait aux recueils de nouvelles, en passant par les recueils de poèmes et un livre pour enfants, la diversité formelle ne se manifeste pas que dans la variété des types de création mais également, en leur sein, dans le foisonnement des inspirations, des époques, et des élans expérimentaux qui les travaillent.

Ainsi, si *Suder* (1983) s'intéresse au cheminement de Craig Suder, joueur de baseball désabusé, et à sa transformation finale en oiseau, *The Water Cure* (2007) envisage les conséquences sur le narrateur Ishmael Kidder du meurtre de sa fille, et la vengeance qu'il met ensuite en place. Dans le premier cas, la narration linéaire de l'intrigue principale est entrecoupée de réminiscences du passé ; dans le second, la multiplication des fragments, citations philosophiques et jeux sur le langage se fait l'outil d'une dislocation du sens et de l'identité. En revanche, d'autres romans sont ancrés dans un cadre plus réaliste : c'est le cas de *Wounded* (2008), qui met en scène les tergiversations du cowboy John Hunt dans un contexte de violences homophobes d'une petite ville du Wyoming.

L'abondance d'articles et d'actes de colloques consacrés à Everett, ainsi que la richesse du travail d'analyse et de critique, rend un travail exhaustif de compilation et de recensement difficile si l'on souhaite proposer en même temps une interprétation de son œuvre qui ne se présente pas comme une simple bibliographie de ce qui a déjà été dit à son sujet. On fera ainsi un état des lieux des axes développés dans l'analyse de chaque roman. Cet état des lieux sera complété par des références au travail critique dans le corps du texte et dans les références bibliographiques, en soulignant les façons dont certaines problématiques ont été abordées et traitées, et en s'appuyant sur ces approches nourrir le propos, afin d'être aussi fidèle que possible à l'ampleur du travail effectué.

Une délimitation du corpus à l'étude aux seuls romans publiés par Percival Everett, au nombre de dix-neuf en septembre 2021, et au roman court *Grand Canyon Inc.* se justifie à double titre.

D'abord, par ce que permet la forme du roman : le déploiement sur un certain nombre de pages d'un réseau de sens qui a le temps de s'établir, tout en forçant le lecteur à tenir ensemble les fils d'une unique histoire. Une définition communément acceptée du roman, qui est la définition qui nous intéresse ici puisqu'elle est mise en valeur sur les couvertures de la plupart des romans d'Everett et cherche à évoquer quelque chose chez le lecteur dès le moment où le regard se pose sur l'objet-livre, repose en effet avant tout sur une de ses dimensions physiques : la longueur, qui permet de donner à l'intrigue l'espace nécessaire à l'établissement d'une complexité propice à la construction par la critique d'une logique interne, mais également à l'établissement d'échos entre les romans. Le nombre de romans publiés, ainsi que la diversité des approches de formes et de contenus, tisse en outre dans la globalité du corpus un jeu d'écarts¹, de différences et de répétitions dans la manière dont la forme elle-même est travaillée. La dimension de conversation entre les œuvres tient une place importante dans la conception qu'Everett lui-même a de sa production :

“It’s a conversation I’m having with myself, and the work is having with itself, and I’m having with the work.” (...) “Well, I see all the works as fitting together, as an overall project. I’m writing one big novel².”

L'hétérogénéité des sujets abordés et des formes prises par chacun des ouvrages publiés par Everett pousse alors à reproduire à l'échelle de ses romans dans leur globalité l'acte de lecture avec lequel on aborde chaque morceau de cet apparent puzzle. Chaque roman doit alors être pris comme entrant en dialogue avec les autres, et comme ayant quelque chose à dire sur les autres et les modifiant *a posteriori* : que signifie la place que prend la grossesse dans *Zulus*, si on l'examine sous l'angle de sa représentation dans *Cutting Lisa* ? De quelle façon la lecture de *Percival Everett by Virgil Russell* peut-elle (ré)informer celle de *Wounded* ?

¹ Sur l'écart comme constitutif de la démarche de lecture chez Everett, on consultera l'article d'Anne-Laure Tissut : « Par le jeu de divers écarts et glissements, l'œuvre amène le lecteur à reconsidérer ses modes de lecture et d'interprétation, tandis que se fait jour une nouvelle vision de l'écart, non plus comme déviation par rapport à une norme fixe, mais comme déplacement perpétuel, imprévisible et tous azimuts. » Tissut, Anne-Laure. « L'écart dans l'œuvre de Percival Everett ». *Sillages critiques*, 2011.

² Stewart, Anthony. « Uncategorizable Is Still a Category: An Interview with Percival Everett ». *Canadian Review of American Studies*, vol. 37, janvier 2007, p. 293324. p.295

Le corpus trouve ici ses bornes chronologiques avec *Suder*, premier roman publié par Everett, en 1983, et *Telephone*, en 2020. Le choix a été fait de ne pas inclure *A History of the African-American People Proposed by Storm Thurmond*, publié en 2004 et co-écrit par Percival Everett et James Kincaid, précisément parce qu'il s'agit d'un ouvrage à quatre mains et échappe donc à l'ambition de toucher à une spécificité littéraire de la production d'Everett.

Une des difficultés posées par le caractère expansif de l'œuvre d'Everett dans la rédaction de cette thèse a été la publication de deux nouveaux romans, *So Much Blue* en 2017 et *Telephone* en 2020, alors que l'élaboration du projet était déjà plus qu'entamée dans le premier cas et que la rédaction était engagée dans le deuxième.

So Much Blue, par l'inclusion d'un discours sur le dialogue entre littérature et peinture, ainsi que les problématiques familiales, territoriales, et mémorielles que le roman posait, s'inscrivait parfaitement dans les problématiques déjà mobilisées et les enrichissait. Quant à *Telephone*, la perte de l'enfant qui se trouve au centre du roman, la profession du narrateur géologue/paléobiologiste (« geologist-slash-paleobiologist »), ainsi que la mise en place d'une structure multiscalaire mobilisant une abondance de références intertextuelles et géographiques, faisaient que ses thèmes et sa structure s'intégraient aux réflexions menées. Le choix a donc été fait de les intégrer tous les deux au corpus à l'étude, à une nuance près : les conditions pratiques de rédaction lors de la pandémie de COVID-19 ont rendu impossible l'obtention des trois versions différentes de *Telephone* de façon fiable. *Telephone* a en effet été publié sous forme de triptyque : trois versions du roman coexistent, différenciées en leur sein par des divergences d'intrigue et des moments charnières, et identifiables graphiquement par la direction vers laquelle pointe une des trois boussoles qui figurent sur la première de couverture. Une seule version de *Telephone* est citée ici et incluse dans la bibliographie, celle dont la boussole située en haut à droite sur la première de couverture est orientée au sud-est. Il aurait été idéal de pouvoir comparer les trois versions ; cependant, des considérations pratiques font que l'on justifiera ce manque des deux autres versions par le fait que la conscience de leur existence et de ce qu'elle dit du roman lui-même suffit à produire une analyse, certes limitée, de *Telephone* qui nourrisse tout de même le propos. Laisser ces deux autres versions de *Telephone* exister

en arrière-plan de l'analyse reproduit en outre une poétique du retrait de la ligne d'horizon qui chez Everett participe au jeu avec le lecteur.

Grand Canyon Inc., s'il ne constitue pas un roman au sens strict du terme puisque d'une longueur beaucoup plus réduite, a été néanmoins inclus dans ce corpus pour trois raisons. La première est la présence du narrateur comme double du personnage principal, que l'on retrouve dans *Frenzy* et qui permet malgré le statut de « roman court » de nourrir la réflexion sur le champ de vision et la narration de façon plus générale dans le corpus : *Grand Canyon Inc.* est narré par B.B. Trane et raconte l'histoire de Rhino Tanner, chasseur mégalomane qui souhaite posséder le Grand Canyon. La deuxième est la présence du territoire américain sous forme de désertification du réel par la mercantilisation, ou idée selon laquelle tout et n'importe quoi est à vendre et à acheter dans les États-Unis contemporains. La troisième est la conséquence de la première : le roman court constitue une mise en forme de cette réduction du territoire à sa forme la plus abstraite, celle de source de profit. Le roman, comme le territoire, se trouvent ainsi réduits à leurs formes les plus arides. *Grand Canyon Inc.* est ainsi mobilisé comme avatar de l'abstraction sous forme de transactions monétaires, un concept qu'Everett reproduit dans plusieurs de ses romans : ainsi, *God's Country* comme *Watershed* et, dans une moindre mesure, *Assumption*, *I Am Not Sidney Poitier* et *Telephone*, problématifent les limites des territoires, et les spoliations sur lesquelles elles reposent.

La délimitation du corpus est ainsi d'ores et déjà une manière d'aborder la façon dont, chez Everett, forme du roman et formes du territoire et de l'histoire, notamment littéraire, des États-Unis, engagent une lecture à plusieurs niveaux sur les possibilités du texte de fiction.

Cette thèse propose alors d'étudier la fiction romanesque de Percival Everett sous l'angle de son apparente hétérogénéité, à travers la possibilité d'une cohésion interne qui proviendrait du travail sur la structure et le système d'organisation, permettant de faire surgir une relation entre les signes tenant autant de la fracture que de la création de continu. En effet, si les romans d'Everett sont marqués par une grande diversité de thèmes, allant de la parodie du western, au dialogue philosophique, en passant par la réécriture de mythes antiques, on souhaite montrer que c'est par ce foisonnement d'orientations dans les influences littéraires et historiques qu'ils se

croisent et se recoupent, créant ainsi un agencement de variations sur les possibilités du roman et engageant une certaine éthique de lecture.

Comme en témoigne la diversité des sujets abordés par les romans, le travail de recherche mené par l'auteur pour constituer les fondations des ouvrages mène à un panorama des littératures états-uniennes, mais également européennes, ainsi qu'à une inclusion de corpus musicaux, cinématographiques, et de la manière dont ces corpus ont été intégrés à la psyché collective et à la culture états-unienne.

Ces recherches sont visibles dans l'érudition discrète (au sens, ici, de discontinue) manifestée par une abondance de citations, sources historiques, ou encore d'éléments scientifiques ponctuels, aussi bien dans le corps de la narration que dans les subdivisions la structurant. Un travail sur le texte original des Bacchantes d'Euripide, tout autant que sur la littérature classique de façon générale, est visible dans *Frenzy*, tout autant qu'une maîtrise de la filmographie de Sidney Poitier dans *I Am Not Sidney Poitier* ; cet approfondissement des matériaux à la source des deux romans est cependant redoublé d'une réflexion sur les possibilités qu'offre la forme du roman elle-même à ces matériaux, et vice-versa. Dans *Glyph* et *Telephone*, en revanche, les cadres théoriques et critiques sont mis en valeur dans les divisions de sections : les deux romans reposent sur une architecture à base de termes de théorie littéraire et d'expressions en langue étrangère dans le premier cas, de noms scientifiques d'animaux fossilisés, de citations d'opéras et de comptines dans le deuxième cas. Dans *Watershed*, ce sont les extraits de discours, traités et délimitations de territoire, ainsi que des analyses hydrographiques produites par le narrateur lui-même hydrographe, qui interrompent périodiquement l'intrigue et invitent par cette interruption à questionner ces sources comme fondements historiques autant qu'intertextuels de l'intrigue.

Everett s'oriente ainsi vers une démarche non pas de roman encyclopédique, mais de jeu de piste entre les émergences discontinues de l'arrière-plan littéraire, scientifique ou critique sur lequel sont fondés ses productions romanesques. Le travail de recherche semble être en outre mis en œuvre pour attirer le lecteur dans un processus d'élucidation de la raison possible de ces ponctuelles et structurales allusions, indices, remarques, citations, dans des ouvrages qui refusent activement la satisfaction purement intellectuelle de résolution d'une question factuelle : l'excavation des

références est instrumentalisée dans le but de ne jamais rendre possible la satisfaction finale de la résolution de l'énigme, celle posée par l'intrigue, comme celle posée par la forme du roman.

On définit ici l'énigme sous deux angles : il s'agit d'un jeu de langage, telle qu'elle a pu être proposée dans la rencontre entre Œdipe et le Sphinx, reposant donc sur une certaine finesse et volonté du joueur de décoder le sens, et dont le but est d'être résolu. Étymologiquement, le nom « énigme » est dérivé de l'équivalent en grec ancien de la fable, « ainos » ; on a ici l'inscription de l'énigme dans un contexte d'allégorie, dans laquelle une histoire est racontée de façon oblique, en « parlant autrement » selon l'étymologie du mot allégorie. Le pas de côté auquel invite l'énigme est ainsi transposé chez Everett dans la façon dont ses romans entrent en dialogue les uns avec les autres et forment un ensemble de variations qu'il faut décoder dans leur interaction autant que dans le dialogue qu'ils établissent avec les textes, films, musiques et histoires du passé. L'énigme fonctionne en effet selon cette double capacité à obscurcir et à suggérer, et crée une interpellation du lecteur ou du joueur : un défi lancé. Everett lui-même semble inviter à cette interprétation de son œuvre lorsqu'il la caractérise comme grand roman, « big novel » :

AS : What is that ? What is that big novel about ?

PE : I can't tell you that. If I did, I'd have to kill you. (*Uncategorizable*, 295)

S'il suggère que toute son œuvre a effectivement une cohérence à déchiffrer, la clé doit, pour que cette œuvre conserve sa raison d'être qui est d'exister en interaction avec le lecteur, rester cachée. Plutôt que de donner une unique solution, Everett suggère alors que la valeur de son œuvre se trouve dans le travail d'une tentative de résolution.

2. Approche méthodologique et théorique

L'approche théorique de ce travail vise ainsi à mener à bien un travail d'analyse du cadre dans lequel s'inscrit Percival Everett à travers chacun de ses romans, puis à examiner dans quelle mesure on peut définir le travail de structuration qu'il met en œuvre comme fondamentalement métaparadigmatique.

On adoptera ici une définition du paradigme à multiples entrées, pour suivre ce que l'on pourrait caractériser chez Everett comme des déclinaisons (au sens de

multiples formes) du roman. Le paradigme au sens platonicien du terme suit une logique d'induction, visant à remonter d'un cas particulier à des déductions plus générales : c'est ce mouvement dans sa globalité que Percival Everett met en scène dans ses romans, en en faisant l'outil d'une dénonciation de structures de lecture du monde figées par le besoin d'uniformité et de cohérence.

Le paradigme sera abordé ici comme connotant d'abord une approche méthodologique, approche qui doit viser à dégager d'un objet les forces qui le traversent et l'organisent, et en déterminer le modèle directif, et faire le lien avec d'autres objets : c'est ce qui guidera l'approche des romans d'Everett comme mus par une logique de remise en question de la forme du roman et de ses limites, et des intertextualités et interdiscursivités qu'ils mobilisent. Si, en linguistique structurale, un paradigme est défini par l'ensemble des unités qui peuvent être substituées les unes aux autres dans un contexte donné, il paraît pertinent de transposer cette idée de potentielle substitution à la manière dont le corpus tend à faire d'un motif du remplacement et de la substitution le moteur d'une réflexion sur la notion de place occupée, de lieu, et de ce qui définit l'attribution d'un être ou d'une chose à un endroit donné selon différents signes distinctifs. Cela nous conduira à une mise en évidence des manières dont cette réflexion sur la place peut se décliner à l'échelle du signe, du territoire, et de l'appartenance géographique et régionale, mais également sur ce qui légitime le lien affectif et la définition de l'organisation familiale et sociale, dans une forme littéraire.

Le paradigme réduit à son essence est alors la logique suivie dans l'établissement des liens entre les signes. La théorisation du paradigme indiciaire par Carlo Ginzburg dans *Mythes, Emblèmes, Traces* permet de retracer dans l'histoire littéraire américaine l'architecture du roman policier et son évolution croisée avec les différentes tendances littéraires (modernes, postmodernes) dans lesquelles il s'est inscrit ou contre lesquelles il s'est trouvé en porte-à-faux. On souhaite ici montrer que cette forme du paradigme indiciaire chez Everett se double d'une mise en scène de l'insuffisance de sa productivité. En effet, si le déploiement du paradigme indiciaire suit une logique méthodique dans le corpus à l'étude, il se double d'un retrait de clôture du sens à l'échelle des questionnements existentiels posés par les romans.

Le paradigme de l'indice et de la trace, ainsi que le squelette d'un schéma actanciel dont les variations ne font qu'accentuer l'autoréflexivité, se répètent au fil des romans pour créer une poétique de l'enquête qui met en scène sa propre frustration.

Ainsi, dans *God's Country*, *Cutting Lisa*, *Suder*, et *So Much Blue*, il s'agit de trouver ou retrouver un objet (au sens large) manquant : qu'il s'agisse d'un corps, d'un frère, d'un tableau, ou de la preuve d'une infidélité constatée par le père du mari lésé par sa femme, la trame narrative attire l'attention du lecteur ou de la lectrice sur la futilité de l'interprétation des indices et l'absence de pertinence du succès de la quête dans la productivité du roman en tant qu'objet littéraire. Le tableau peint par le narrateur de *So Much Blue* est un objet toujours dérobé, d'abord parce qu'il est caché dans une grange, ensuite parce qu'il s'agit d'une œuvre picturale et que *So Much Blue* demeure une création de texte, et qu'une description ne serait jamais qu'une transposition. Sadie, la femme du cowboy Curt Mader de *God's Country*, est enlevée au début du roman et n'est pas retrouvée, puisqu'elle n'est en réalité que la main d'œuvre remplaçable nécessaire à l'établissement de la domination du mythe du cowboy solitaire, et n'a pas d'importance en elle-même. Chaque objet d'enquête semble exister pour mettre en scène son propre désamorçage ; en outre, même lors d'explicités scènes de déduction et d'enquête, il semble qu'il est plus important de mettre en avant la trace de quelque chose qui devrait être là.

Les différents domaines abordés par les romans d'Everett ne mettent pas en scène une progression linéaire mais une extension latérale, dans une démarche critique répétée dans chaque narration. Jonathan Culler emploie dans son livre, *The Pursuit of Signs*, la forme de l'analogie pour décrire la manière dont cette démarche s'apparente à une saturation de l'espace musical, une déclinaison sous toutes les formes possibles pour tenter d'atteindre une forme de complétude qui se retire en permanence :

indeed, the cynic might say that criticism does not move toward better interpretations and fuller understanding so much as toward what Schoenberg achieved in his *Erwartung*: a chromatic plenitude, a playing of all possible notes in all possible registers, a saturation of musical space³.

L'engagement avec le texte peut alors être résumé à une forme d'attention, au sens de mouvement dirigé vers quelque chose, mouvement exigé par le paradigme indiciaire. Il conduit en retour à une réflexion sur l'attachement et la relation au signe, et donc sur les contrats, obligations, et valeurs du signe que l'œuvre littéraire implique à la fois l'intérieur de la diégèse et entre texte et lecteur. Le jeu sur l'extérieur et l'intérieur du texte, les adresses, et les paratextes forment un second aspect de la démarche littéraire

³ Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs*. Routledge, 2005, p.52.

d'Everett : quelle valeur attribuer, par exemple, aux citations en exergue, aux titres des romans, et aux avertissements quant à la véracité des événements décrits ?

La manière dont le territoire est envisagé et construit dans les romans permet de constituer une double approche, à la fois verticale et horizontale, de la manière dont l'espace déjà informé par le paradigme indiciaire peut être envisagé sous un angle sédimentaire intertextuel.

Ainsi, tandis que dans *Watershed* le héros et narrateur s'attèle à décoder les traces d'un empoisonnement du sol, la contamination intradiégétique se fait par l'insertion de paragraphes tirés de textes historiques, lois, manuels médicaux, et discours montrant que l'oppression des tribus indiennes est ancrée profondément dans le sol textuel et spirituel du continent américain. La charge qui repose sur le lecteur exige une excavation du sens pour faire remonter à la surface du texte, comme un poisson pêché à la ligne, l'absence de hiérarchisation entre formes de discours et l'effondrement possible des niveaux de lecture les uns sur les autres.

Everett met ainsi en scène le besoin d'interprétation et les structures herméneutiques qui comme les lois de la physique conditionnent l'approche des histoires, romans, et « narratives ». Le résultat est une approche des textes mobilisés sous forme de travail de fouille des structures de pensée qu'ils convoquent et conditionnent. L'idée d'inscription, évoquée dans une poétique de mise en valeur des cadres des romans, bascule dans une dimension de profondeur et non plus seulement de lien entre des points horizontaux sur une carte, comme l'explique Fredric Jameson dans son analyse de l'imbrication entre narrations et ancrage de ces narrations dans l'inconscient collectif :

the idea is, in other words, that if interpretation in terms of expressive causality or of allegorical master narratives remains a constant temptation, this is because such master narratives have inscribed themselves in the texts as well as in our thinking about them ; such allegorical narrative signifieds are a persistent dimension of literary and cultural texts precisely because they reflect a fundamental dimension of our collective thinking and our collective fantasies about history and reality⁴.

L'opération de subversion à laquelle se livre Everett peut être ainsi décrite en suivant le paradigme alchimique que présente Eco dans *Les Limites de l'interprétation* : dans les romans, la validité même de l'interprétation allégorique, d'une élucidation métaphorique ou d'une démarche psychanalytique, est l'objet du suspense, et le geste

⁴ Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Taylor and Francis, 2002, p.19.

herméneutique est maintenu sur le fil du rasoir. L'alchimie abordée de façon métaphorique permet alors un questionnement métaparadigmatique : quels éléments sont essentiels et nécessaires à la création d'un tout qui est davantage que la somme de ses parties ? Pour le dire avec Eco,

L'alchimie se charge d'une ambiguïté qui la marquera pour les siècles à venir : on ne saura jamais si elle parle vraiment de métaux et veut vraiment produire de l'or, ou si tout le langage alchimique et ses liturgies opératives parlent de quelque chose d'autre, d'un mystère religieux, de la nature même de la vie, d'une transformation spirituelle (...) Le discours alchimique est un discours au carré : il est le discours de l'alchimie sur les discours alchimiques (...) Le discours alchimique est le discours que l'alchimie tient sur la continuité discursive de la tradition alchimique⁵.

Cette métaphore de l'alchimie comme d'une opération par laquelle la littérature peut dire et faire davantage que la somme de ses composantes ne le suggère est ce sur quoi on peut s'appuyer, à partir de la subversion des paradigmes et donc de l'abstraction, pour suggérer une approche oblique d'un supplément à l'aridité des structures. Anthony Stewart mentionne les signes de ponctuation tels que le tiret ou la barre oblique comme représentations de ce que l'écriture d'Everett performe : « AS: And I guess the oblique stroke, the slash, in the same way that you're describing the line between the signifier and the signified works in the same way. » (Uncategorizable, 296) L'importance de la ligne dans son ambivalence entre fracture et lien laisse cependant la place à ce que l'on souhaiterait examiner sous l'angle de l'épaisseur, de l'espace interstitiel, et de ce qui n'est pas assignable à une borne de délimitation ou à une autre. On aimerait alors détourner l'expression « oblique stroke », la sortir du contexte de la ponctuation et interpréter plutôt le terme « stroke » comme un coup de pinceau, qui redonne à la ligne son épaisseur tout en conservant l'idée d'approche guidée par l'oblique ou le pas de côté. Cette idée permet d'incarner sur un plan visuel un double mouvement d'abstraction par le tracé et de suggestion d'une dimension supplémentaire, que le langage s'efforce d'appréhender et qui a à voir avec l'affectif qui parcourt les romans d'Everett et s'incarne dans la relation aux signes et le questionnement existentiel sur la valeur et l'épaisseur du lien entre objets circonscrits et délimités.

Trois approches convergent ainsi dans l'analyse de l'œuvre romanesque de Percival Everett : la cartographie intertextuelle et interdiscursive déployée par les

⁵ Eco, Umberto. *Les limites de l'interprétation*. Grasset, 2014, pp.88-91

romans, le paradigme indiciaire mis en œuvre dans leur structure narrative et absorbant également leur dimension intertextuelle, et enfin la fiduciaire liée à l'importance de la transaction, à l'histoire américaine comme histoire d'usurpation et de traités rompus en lien avec la terre, et aux contrat de lecture et d'analyse critique. Elles se rejoignent dans l'activité du « faire sens », comme l'on s'oriente au moyen de la carte en étant pris dans le territoire :

for while meaning suggests a property of a text (a text « has » meaning), and thus encourages one to distinguish an intrinsic (though perhaps ungraspable) meaning from the interpretations of readers, « sense » links the qualities of a text to the operations one performs upon it. (Culler, 55).

L'établissement du sens est ainsi conditionné par la co-construction par le lecteur des structures d'abstraction de l'œuvre, qui signalent elles-mêmes vers leurs propres lignes de fuite.

L'échappée du sens est d'autant plus visible dans le quatrième des axes qui nous intéresse qu'il traite du sentiment qui lie entre eux les individus : l'analyse des architectures familiales et, plus largement, interpersonnelles, qui sous-tendent les romans, permettra de concrétiser une tension entre remontée aux origines génétiques et familiales et fuite horizontale de l'attachement affectif vers des modèles alternatifs aux liens du sang. Cette remontée aux origines est également à mettre en perspective avec l'activité de fouille intertextuelle qu'exige le corpus et à laquelle on essaiera de rendre justice.

Ces quatre approches sont toutes marquées par une attention portée à ce qui peut être montré comme un au-delà de ces signes et indices ponctuels. Les saillances de réalisme magique (transformation de Craig Suder en oiseau, accouchement dans *Zulus*) semblent relever d'un processus de littéralisation de la métaphore, ou de la possible interprétation psychanalytique, allégorique, ou intertextuelle, dans le même mouvement d'effondrement des niveaux de sens les uns sur les autres. Les marques au sens commercial du terme (marques de voiture, de bière, et de types de mouches à canne à pêche) et noms sont toujours signifiants et évocateurs, et participent à ce réseau de sens qui n'est jamais complètement clôturé. Cependant, la circulation entre ces signes a pour corrélation une forme d'anxiété multiscalaire, rendue possible par la frustration de l'épiphanie à laquelle on s'attend et qui permettrait de faire des éléments

un tout cohérent. Le champ discontinu d'activité herméneutique bute contre des figures incarnant les limites philosophiques de la frénésie interprétative : les personnages féminins, entre autres, sont des centres névralgiques herméneutiques de par leur pathologisation en éléments à psychanalyser. Karen, la petite amie de Robert Hawks, dans *Watershed*, est à la fois signe et interprétation : sa paranoïa vis-à-vis des activités de Robert, et notamment de ses fréquentations féminines, est encadrée par l'incapacité du narrateur à maîtriser les signaux qu'il envoie mais également à reprendre le contrôle du cadre d'interprétation, puisque là où il se situe sur le plan de la fiduciaire et du contrat (il rompt avec elle, et s'attend à ce qu'elle respecte cette rupture). Karen n'est qu'orientation vers l'objet inatteignable de son désir, puisque Robert Hawks la rejette).

La superposition et la mise en valeur des structures communautaires et littéraires de l'existence humaine se redoublent chez Everett d'une reconfiguration des catégories qui structurent la possibilité même de l'expérience : axiomes du temps et de l'identité en particulier sont remis en question de manière performative, grâce à un jeu sur le langage et les possibilités dans le langage de construire de l'impossible, notamment dans des romans tels que *Percival Everett by Virgil Russell*, dans lequel on ne parvient jamais vraiment à déterminer qui raconte les multiples fils narratifs s'enchevêtrant au fil du livre.

Everett joue avec les limites et cloisonnements entre fiction et réalité au moyen d'intrusions qui renient le principe de non-contradiction sous-tendant la possibilité de notre appréhension logique du monde. Dans *Percival Everett by Virgil Russell*, le narrateur est à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de l'histoire racontée, comme Percival Everett encadrant le texte (*Percival Everett by Virgil Russell* par Percival Everett), mais se retirant perpétuellement : « But I step outside myself here or at least outside the inside that I have established » (*PEBVR*, 18), en allant contre les règles de la logique. L'idée de carte vue du dessus et appréhendée dans sa totalité est opposée à une désorientation perpétuelle du lecteur, confronté au territoire fictionnel qu'il voit de l'intérieur sans jamais pouvoir le surplomber, puisque ses limites se refusent sans cesse à être appréhendées.

L'utilisation du langage pour construire un monde qu'on ne peut concevoir parce qu'il ne respecte pas les principes fondamentaux qui structurent l'expérience permettent, dans des textes saturés de références intertextuelles et de logiques d'interprétation des indices et des traces, de revitaliser les mots comme étant

performatifs. Là où de nombreux principes sont construits sur une opposition binaire entre A et A' (A et A' ne peuvent exister en même temps s'ils se contredisent ; quelqu'un ne peut être à la fois vivant et mort ; on ne peut être à la fois Sidney et Not Sidney dans *I Am Not Sidney Poitier*), Everett préserve une troisième voie, sans clôture ni résolution, en donnant au langage et à la narration la possibilité d'exprimer et d'incarner ce qui n'est ni logique ni concevable. Cette dimension se redouble d'un intérêt pour l'idée d'étendue par opposition au point ou à la ligne, qui rejoint les considérations cartographiques mises en valeur plus haut.

Everett opère une reconfiguration des paramètres mêmes de l'expérience humaine : en maintenant l'ouverture de l'énigme qui sous-tend chaque roman, la circulation entre les signes est toujours relancée. C'est ce qui mènera à un examen de la façon dont la multiplication des paradigmes et la manière dont ils doivent être subvertis, en exigeant la circulation entre les signes, est un outil de surgissement oblique d'une possibilité littéraire de performance de l'affect comme mise en exergue de la ligne comme fracture et comme lien.

L'affect comme concept pose des difficultés à la fois dans son appréhension et dans la manière dont il peut être déployé dans une approche littéraire. On espère en revanche que par le travail de cartographie mené dans l'étude des différents paradigmes et la mise en valeur des lignes de fuite qui les subvertissent, l'idée d'affect apparaisse en contrepoint comme une manière d'envisager la valeur du signe et sa diffraction dans la relation de l'individu aux autres, aux territoires, et aux textes, tout en englobant la conceptualisation par Everett de son lecteur comme co-constructeur de l'œuvre et donc agent de construction de sa valeur. Sara Ahmed fait de l'affect le résultat et le mouvement de circulation entre objets et signes, et donc le lieu d'accrétion de la valeur affective.

Affect does not reside in object or sign, but is an effect of the circulation between object and signs (= the accumulation of affective values). Signs increase in affective value as an effect of the movement between signs: the more signs circulate, the more affective they become⁶. (Ahmed, 45).

L'approche par l'affect culmine dans l'intrigue centrale de *The Water Cure*. La rage que ressent Ishmael Kidder, sans orientation, se dirige alors vers n'importe quel autre point dans l'espace. Cette tension entre le discontinu du paradigme indiciaire, dans

⁶ Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Routledge, 2013, p.45.

lequel le sujet est chargé de lier un indice, une trace, un fantôme à un autre dans un effort de faire sens d'un réseau de points sans profondeur et n'existant que par leur relation à d'autres points, et le continu d'un affect qui ne peut être localisé dans un sujet, nous permet alors de prendre en considération la dimension affective de l'œuvre d'Everett. Elle se situe non pas dans un réalisme émotionnel mais dans une dynamique d'abjection de souvenirs non seulement personnels mais aussi communautaires, et dans l'intensité des modifications et échos qu'ils provoquent, en débordant le sujet.

L'effort qui vise toujours à réduire la distance entre indice et sens, et à pousser vers la clôture de l'intrigue, de l'histoire et du processus herméneutique et processus d'enquête, sert avant tout dans chaque roman à mettre en valeur l'impossibilité d'amener ce processus à son terme.

Cette approche permettrait alors de revenir autant sur la notion de pacte, de contrat, que de paradigme indiciaire, ainsi que sur le fait que ces relations sont construites dans et par le langage : en effet, de même que les liens entre indices sont créés par le sujet interprétant, de même les liens entre communautés, en particulier dans le cas des communautés décrites, sont forgés par la capacité à entrer dans une relation contractuelle. Le dessous honteux de la carte des États-Unis fait irruption alors dans la plupart des romans d'Everett : menteurs, usurpateurs et traîtres abondent, comme si ce qui n'était pas assumé par la construction de l'histoire américaine (l'usurpation par les colons, les esclavagistes, les structures politiques, et les cultures dominantes, du travail économique des communautés indigènes, afro-américaines, et autres minorités, mais également la volonté contemporaine de réduire, cadrer, intégrer l'expression de ces minorités dans un modèle binaire conditionné par l'authenticité resurgissait dans les structures de la sociabilité. Dans *Watershed*, les textes des traités rompus entre les gouvernements successifs des États-Unis et les tribus autochtones hantent les marges et le cœur de l'intrigue. *Walk Me to the Distance* est marqué par le statut de David, ancien combattant de la guerre du Vietnam, mis de côté par le pays qui l'a envoyé comme chair à canon dans un conflit dont les conséquences se font encore sentir. *God's Country* montre un personnage de cowboy prêt à jouer aux cartes le lopin de terre qu'il a promis à son guide en paiement de ses services, dans une superposition de tricherie et de trahison. *So Much Blue* est structuré autour des multiples mensonges de son narrateur. Ogden Walker, le narrateur enquêteur de police du roman *Assumption* manipule le langage, ses collègues, et le lecteur, pour qu'on ne soupçonne pas qu'il est

le tueur et trahit donc son serment de protection de la communauté. Les traumatismes qui sont transmis de génération en génération (on pense à la scène de lynchage à la fin de *Percival Everett by Virgil Russell*, ainsi qu'aux corps blessés lors des manifestations et soignés par le grand-père de Robert Hawks, activiste politique dans *Watershed*) mais également les événements singuliers (la mort de Lane dans *The Water Cure*, la violence homophobe et raciste de *Wounded*) surgissent périodiquement, trouent la narration, résistent à la structure herméneutique en faisant violence au texte de la même façon qu'ils dessinent les lignes de fracture entre et au sein des communautés. La dissimulation et le mensonge, sans être propres à l'œuvre d'Everett, se situent dans ce même espace entre les signes, puisque le propre du mensonge, du complot, est que les faits ne cessent de poursuivre et contredire le narrateur-menteur, en cherchant à combler la distance qui existe entre mots et faits, à la manière de la jeune étudiante, avec laquelle il entretient une liaison qui suit et aborde Ted Street lors de son pique-nique en famille dans *American Desert*. De la même façon que le mouvement herméneutique se manifeste à différents niveaux dans chaque roman, on peut constater que le paradigme fiduciaire tel que théorisé par Emmanuel Bouju, à la fois historique, familial, et langagier, met en scène l'effondrement des niveaux de sens grâce à la crise de la relation qui lie langage et fait, une crise largement constatée par Everett dans les représentations qu'il fait du paysage politique américain contemporain. L'affect dans l'établissement, la rupture, et la reconfiguration constante des liens unissant personnages, indices, faits, noms, intertextes et paratextes, extérieur et intérieur du roman, et l'investissement de chaque personnage et lectrice dans cet espace et ce lien interpersonnel, fait de l'idée même de structure et d'ordre affectif le centre béant de la narration.

La spécificité de la narration everettienne réside alors dans la possibilité et surtout la fécondité d'une coexistence d'opérations paradigmatiques et de circulations affectives qui ne s'excluent pas mutuellement puisqu'elles reposent toutes deux sur le mouvement d'un signe à l'autre, jamais fini et toujours exigé, par la structure énigmatique des romans.

3. Présentation du plan

Le premier chapitre est alors consacré à la fois à une mise en forme linéaire du corpus, puisqu'il s'agit d'un moment de mise à plat roman par roman, et à une

reconfiguration, puisqu'il rapproche de façon parfois inattendue certains des ouvrages selon des logiques différentes et suit une progression qui reproduirait à l'échelle du chapitre celle du reste de la thèse. Ainsi, on examinera comment *Frenzy*, *For Her Dark Skin* et *Erasure* peuvent être envisagés sous un même angle analytique, celui d'un élan mythologisant, tandis que *Glyph*, *The Water Cure* et *Percival Everett by Virgil Russell* participent à une esthétique de dislocation du sens via l'hyperstructuration. Ce premier chapitre permettra d'examiner les cadres du roman tels qu'Everett les utilise, les subvertit, et les déforme.

Le deuxième chapitre vise à retracer l'historique de la place du paradigme indiciaire de Ginzburg tel que déployé dans la littérature américaine du roman policier, jusqu'à la forme du roman policier métaphysique qui mobilise la forme de l'enquête pour soulever des questions existentielles plus profondes et sans résolutions. On s'intéressera notamment à la manière dont Everett décline les différents objets de ce paradigme dans ses romans, en remettant sur un plan littéral la métaphore de la chasse et de la traque. La forme sédimentaire des couches d'indices et d'interprétation conduira en outre à envisager le roman comme lieu de déploiement d'une conception spatialisante de la réalité, de la littérature, et de la pensée.

Cela conduit dans le troisième chapitre à une approche visant à dégager le paradigme d'organisation de l'espace dans les romans d'Everett. Si le paradigme indiciaire par l'attachement au mouvement d'interprétation des signes mettait en valeur la ligne et le point comme base de construction, le territoire des États-Unis et d'ailleurs est structuré chez Everett autour d'une remontée historique aux origines des lignes délimitant l'appartenance. D'autre part, la question de l'appartenance et de l'occupation fait surgir la problématique de l'assignation, ici à un lieu ou à une origine précise, qui fait de la lecture de l'individu une lecture symptomatique et univoque. La déstabilisation, en outre, des axiomes régissant l'organisation géométrique de l'espace dans des romans tels que *Percival Everett by Virgil Russell* ou *The Water Cure* est doublée d'une expérimentation des possibilités de la langue, en ce qu'elle peut approcher ce qui va contre les structures et catégories *a priori* de l'expérience.

Cette même entreprise de reconfiguration est ce qui occupe le chapitre quatre, en tant qu'il vise à mettre en valeur le paradigme familial nucléaire et les contraintes qu'il fait peser sur une conceptualisation de l'affect et de la possibilité d'établir des liens entre individus. Une démarche centrifuge est adoptée, du centre représenté par l'enfant à un éloignement progressif des connotations héréditaires et génétiques

auxquelles il est associé. Les romans d'Everett permettent, par leur réflexion sur l'hérédité, les liens familiaux, et la transmission, de problématiser sous forme affective la remontée aux origines intertextuelles que leur forme met en œuvre.

Enfin, le cinquième et dernier chapitre est consacré à une retransversée des romans d'Everett, retransversée qui doit permettre de mobiliser le concept d'affect et de voir la manière dont les textes se font un véhicule du mouvement de circulation des signes qui fait surgir ce concept dans le langage. Ce surgissement prend corps dans des éléments aux caractéristiques fluides, qui peuvent, comme la figure de l'eau, avoir été instruments de structuration en invitant au dépassement. Cette incarnation permet de déployer une poétique de l'oblique, qui met en valeur les liens entre les êtres et interroge la possibilité de dire par et dans le langage et sa performativité l'attachement aux êtres, aux signes, aux choses et aux territoires.

4. Guide de lecture et détails formels

L'organisation de ce travail de recherche en cinq chapitres s'est faite suivant un mouvement des bords de la fiction vers le centre, du discontinu vers le continu. On s'est efforcé dans les subdivisions qui forment l'architecture de ces chapitres de suivre le mouvement naturel des textes et les manières dont fonctionnent certains concepts : ainsi, dans certains cas, le troisième niveau de subdivision ne se justifiait pas par l'absence de délimitations claires entre les manifestations et le traitement de certaines idées, tandis que dans d'autres, une approche aux articulations plus visibles rendait davantage justice aux diffractions constatées.

On citera les romans du corpus à l'étude en utilisant les initiales des titres pour ceux dont ledit titre comporte plusieurs mots (on exclut ainsi *Suder*, *Wounded*, *Watershed*, *Glyph*, *Frenzy*, *Zulus*, *Erasure*, *Assumption* et *Telephone* de ce format). En effet, en plus de permettre un gain de temps et de détacher les citations plus visiblement du reste du texte, cela permet de performer dans l'étude une forme d'abstraction paradigmatique qui redouble les axes d'étude privilégiés. Les prépositions et articles contenus dans les titres ont vu leurs initiales incluses dans la formation des sigles, pour mettre en valeur le caractère essentiel du lien entre les éléments discrets, jusque dans les choix formels effectués.

Ci-après une liste des abréviations utilisées :

TBOMA : *The Body of Martin Aguilera*

FHDS: *For Her Dark Skin*

WMTTD : *Walk Me to the Distance*

PEBVR : *Percival Everett by Virgil Russell*

AD : *American Desert*

IANSP: *I Am Not Sidney Poitier*

TWC : *The Water Cure*

GC: *God's Country*

GCI: *Grand Canyon, Inc.*

CL: *Cutting Lisa*

Chapitre 1

« It's always a matter of framing, a framing matter » :

Les cadres de Percival Everett

L'assignation de Percival Everett à une place d'auteur afro-américain remet en cause l'herméticité des limites de son œuvre à un niveau premièrement herméneutique et deuxièmement commercial : en effet, il suffit de s'intéresser aux critiques parues sur ses romans et à ses entretiens sur le sujet pour constater que la mort de l'auteur ne s'applique pour l'interprétation et l'application d'une grille de lecture qu'à une certaine catégorie d'auteurs, et certainement pas aux auteurs appartenant à une communauté vue comme non « neutre », c'est-à-dire non blanche. La tentation de ramener l'exégèse des romans d'Everett même les plus éloignés de problématiques historiques de la communauté afro-américaine à la position qu'on lui impose opère ainsi un paradoxal double mouvement : celui de traverser les contours de la fiction, de l'œuvre littéraire, pour lui imposer le réel, tout en enfermant ladite œuvre de fiction derrière une grille d'interprétation unilatérale et déterministe, un cadre imposé.

La diversité des romans d'Everett rend indispensable l'étude de la manière dont il s'inscrit ou refuse de s'inscrire dans certaines traditions, genres littéraires, et de la manière dont la définition de ces genres se trouve retravaillée par l'usage qui en est fait. Les frontières sont multiscalaires : frontières entre western et fiction expérimentale, entre tragédie et roman, mais également entre marges et centres de la société américaine, entre marges et centres de la littérature, et entre le mythe et l'allégorie, le discours métafictionnel et le discours dit réaliste. Toutes se trouvent utilisées puis bousculées, dans une mise en scène du symbole de la ligne comme cadre à accentuer pour jouer de ses conventions et de ses limites. Faire de ce qui n'a pas d'épaisseur (la ligne, le point) la substance d'un « grand roman » permettant de rassembler les ouvrages d'Everett sous un même geste est ce qui va nous intéresser dans ce chapitre. Dans *Frenzy*, Dionysos nous offre sa position : « So, I reside eternally on a line of infinite points and finite bounds⁷. » Cette position trouve un écho dans *Glyph* : « But a line has no depth, no depth, and so is no boundary at all. Its ends are merely

⁷ Everett, Percival. *Frenzy*, Graywolf Press, 1996, p.10.

positions in space and as such mean only something to each other by some orientation that might be a line, straight or curved⁸ » et « The line is everything. » (*Glyph*, 205) La même idée est reprise dans *Percival Everett by Virgil Russell* : « The point in the two-dimensional world is the intersection of lines and in three dimensions of another line as well and on and on. A point is only location⁹. » La récurrence de la ligne se poursuit jusqu'à *So Much Blue* : « The edges of my shapes, my lines, they all softened, my colors became less metal, less earth, and became, for lack of a better word, cellular¹⁰. » Le « grand roman » d'Everett pourrait alors être considéré, entre autres angles d'approche, comme portant sur l'idée de délimitation, de segmentation en elle-même, en tant qu'elle n'est jamais rendue visible que par les éléments qu'elle traverse, disloque, ou enserre.

La mise à contribution de l'érudition du lecteur ou de la lectrice se fait alors sur trois plans : l'entraînement de l'acte de lecture dans un jeu de piste, permettant de repérer l'écart établi entre le roman d'Everett et ses textes-sources et références au réel ; la mise en avant du caractère partiel, diffracté, et discriminant de toute mise en œuvre du savoir puisqu'elle mobilise une vision partielle de la culture ; la mise en procès de l'ignorance à travers le jeu sur les angles morts de lecture et les oubliés et oubliées du paysage culturel et littéraire du lecteur moyen, relativement érudit, mais jamais à la hauteur. La question de la possibilité de définir l'œuvre d'Everett comme un tout cohérent se pose ainsi dans une perspective non pas de thèmes, de genre littéraire, de mouvement moderne, postmoderne, post-postmoderne, ou de degré de réalisme, mais dans le geste de positionnement de chacun des romans comme ce qui investit d'abord, enrichit ensuite, et dépasse enfin les bords de la fiction en faisant de la démarche de lecture et de la cruauté avec laquelle Everett force le lecteur à mettre ses propres cadres de lecture et d'analyse en échec, un élément essentiel de la constitution de l'œuvre tout en restant en dehors. La diversité de l'œuvre d'Everett se transforme alors en ciment de la démarche de lecture et de la démarche herméneutique, puisque cet écart entre les romans permet de redoubler l'écart entre intertextes et textes à l'échelle intra-opératoire, et invite à établir des liens entre toutes les œuvres. Les limites des similarités thématiques sont remises en cause par des échos dans les paratextes (l'utilisation des

⁸ Everett, Percival. *Glyph*, Graywolf Press, 2014, p.61.

⁹ Everett, Percival. *Percival Everett by Virgil Russell*, Graywolf Press, 2013, p.113.

¹⁰ Everett, Percival. *So Much Blue*, Graywolf Press, 2017, p.29.

mêmes citations en exergue, « Set thine house in order, for thou shalt die and not live », au début de *Cutting Lisa* et de *Zulus*) ou dans les cadres de narration (la récurrence de la réserve fictive de Plata entre les romans *Watershed*, *Assumption*, et *The Body of Martin Aguilera*, dont le nom paraît inviter à la mise à plat, précisément, des vingt romans qui composent le corpus ici).

Dans ce chapitre, on souhaite ainsi examiner les multiples façons dont Everett se fait mythologue des littératures de l'Amérique contemporaine et engage son lecteur à interagir avec ces mythes, selon la formule de Barthes dans *Mythologies*, dans lequel il invite à « passer de l'état de lecteur du mythe à celui de mythologue¹¹ » à travers un jeu sur la forme, le sens, et le rapport au(x) discours ; cette analyse constituera la base (voire le cadre) d'un deuxième chapitre portant à l'échelle du signe sur le fonctionnement de mise en valeur des limites du paradigme indiciaire dans l'œuvre d'Everett, dans une démarche métaparadigmatique (que peut-on définir comme constituant un paradigme, et y a-t-il quoi que ce soit qu'Everett épargne dans sa déconstruction des paradigmes d'interprétation, d'assignation de la valeur, et de mise en histoire et en mythe des communautés politiques et littéraires des États-Unis).

1. Le mythologue à l'œuvre : *Frenzy*, *For Her Dark Skin*, et *Erasure*

Il peut paraître incongru de mettre *Frenzy* et *For Her Dark Skin*, deux exemples de transformation de mythes grecs (Dionysos et Médée respectivement) en romans qui n'ont pas fait l'objet de beaucoup d'attention critique, aux côtés d'*Erasure*, roman ayant eu la faveur des projecteurs. En effet, on note plus de cent occurrences d'*Erasure* dans la section recensant la production critique sur le site de la Percival Everett Society¹², contre sept et quatre respectivement pour *Frenzy* et *For Her Dark Skin*). *Erasure* diffère notamment par son sujet, l'échec d'un écrivain noir attaché au roman expérimental dans sa tentative de maintenir une forme d'intégrité créatrice face aux pressions du marché littéraire et à l'injonction d'authenticité s'imposant à tout auteur perçu comme appartenant à une certaine communauté. Cependant, plusieurs aspects peuvent être mis en relief pour les rapprocher. Selon la définition donnée par Roland Barthes du mythe dans *Mythologies*, le mythe est un système sémiologique second :

¹¹ Barthes, Roland. *Mythologies*, Editions Points, 2012, p.19

¹² The Percival Everett International Society, <https://percivaleverettsociety.com/>, consulté le 3 janvier 2020.

Le mythe s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui : c'est un système sémiologique second. Ce qui est signe (c'est à dire total associatif d'un concept et d'une image) dans le premier système, devient simple signifiant dans le second. (Barthes, op. cit., 187)

Frenzy comme *For Her Dark Skin* donnent corps à des mythes fluides, dont différentes versions ont existé à travers diverses productions de parole entre l'Antiquité et aujourd'hui, mais on considérera surtout la mise en scène par Everett de leur résistance, en tant que figures de la *mania*, au cadre du mythe, à toute localisation définitive, à toute mise en forme. Est-il possible de mettre en mythe, de mythologiser, une force vibratoire dont les principes de destruction sont, paradoxalement, les seules caractéristiques stables ?

Quel est le propre du mythe? C'est de transformer un sens en forme. Autrement dit, le mythe est toujours un vol de langage. (...) N'y a-t-il aucun sens qui puisse résister à cette capture dont la forme le menace? (Barthes, 204-205)

On fera ici de la forme du mythe l'objet du questionnement de *Frenzy* et *For Her Dark Skin*, à travers le choix de deux personnages qui ont subi et résisté à une mise en forme et sont deux figures de la perturbation, du désordre, et de la violence. Cette approche appelle une étude du cadre, des limites, et de la possibilité de réécrire en imposant une autre logique à l'histoire flottante originale. Le passage se fait ainsi non seulement de la tragédie classique mais aussi des autres versions et fragments où se trouvent Dionysos, Médée, et les autres personnages présents dans la conscience mythologique collective, à une forme romanesque intégrant ses propres limites : on se déplace de point de vue à point de vue dans le cas de *For Her Dark Skin*, et dans *Frenzy*, le concept de point de vue est incarné dans le serviteur de Bakkhos/Dionysos, Vlepo. Cela permet à Everett de mettre en valeur le déplacement du sens : que veut dire le mythe originel, et que peut-on vouloir lui faire dire aujourd'hui ? Ces questions sont d'autant plus problématiques qu'Everett a déploré la tendance à limiter la portée de ses textes de réécriture mythologiques, en les enfermant dans la catégorie « littérature afro-américaine » en librairie par exemple. Il peut ainsi paraître d'une ironie tragique de chercher à enfermer deux romans qui reposent sur la fluidité, le mouvement, et les contraintes tragiques du verbe, en les faisant porteurs d'un message unilatéral sur la condition noire aux États-Unis ou une forme d'africanisme des mythes antiques.

Cette ironie contre laquelle se débattent *Frenzy* et *For Her Dark Skin* est transposée à l'intérieur d'*Erasure*. Thelonious Ellison, auteur expérimental qui se

trouve être noir, est exaspéré par l'attitude du monde de la critique et de la publication qui persiste à l'enfermer dans une catégorie d'auteur devant produire des textes « authentiquement » afro-américains et devant représenter l'expérience de vie de toute une communauté. En mettant en fiction l'impossibilité pour Thelonious Ellison de résister au cadre de production littéraire imposé aux auteurs noirs, c'est une autre perspective sur le mythe comme discours enfermant qui s'y présente. Dans *Erasure*, Ellison prend en effet un pseudonyme, Stagg R. Leigh, pour écrire ce qu'il veut être une parodie des récits de vie afro-américains dont il exècre le misérabilisme et la complaisance ; malheureusement, cette parodie est reçue au premier degré par le public et la critique. La résistance au mythe y apparaît futile et vouée à l'échec, puisque la tentative de Thelonious Monk de « cadrer » lui-même le ridicule des récits de vie, de le contenir par la parodie, se solde par sa réintégration forcée à la logique d'exploitation de ce récit. Ellison voulait faire preuve d'ironie en mettant à distance les textes qu'on voudrait lui faire écrire ; il se trouve désemparé et enfermé dans son propre piège, par la suppression de l'écart ironique entre mots et valeur du mot auquel il s'attachait. La réécriture par Ellison d'une version de *Native Son* de Richard Wright mâtinée de *Push* de Sapphire est donc un échec : l'échec du contrôle du processus de lecture par Ellison, contraint à s'auto-mythologiser en tant que Stagg R. Leigh, à réduire ses spécificités à un assortiment de *buzz words* plaisants pour un public qui ne veut pas être surpris et ne souhaite consommer que ce qu'il connaît déjà. La consécration d'un mythe afro-américain imposé par le lectorat, celui d'une histoire individuelle de misère sociale et linguistique, lissée et confortable car dépourvue de conscience des structures systémiques de sa propre oppression, est dénoncée sans le vouloir par Monk lorsqu'il écrit sa parodie : les personnages de *Fuck* débordent du mythe, puisque Monk en tant que déconstructeur perpétuel donne voix aux cadres de l'oppression que l'injonction d'authenticité, d'histoire personnelle « brute », permet d'évacuer.

1.1. *Frenzy* : Dionysos enchaîné

Le propre de Dionysos est d'être non seulement, selon les termes de Jean Bollack, un « mythe éclaté¹³ », mais aussi d'incarner le changement, la perturbation, la mania. Pierre-Vidal Naquet et Jean-Pierre Vernant, dans leur étude des mythes en

¹³ Bollack, Jean. *Dionysos et la tragédie : le dieu-homme dans les Bacchantes d'Euripide*, Bayard, 2005, p.21.

Grèce Antique, le ramènent à l'altérité : « Devenir autre, en basculant dans le regard du dieu ou en s'assimilant à lui par contagion mimétique, tel est le but du dionysisme qui met l'homme en contact immédiat avec l'altérité du divin¹⁴. » Dionysos envahit ceux qui tentent de résister à son culte, prend la place et le visage de ses adversaires, change de forme et de genre, et en tant que tel n'est pas rendu visible tant par sa propre forme que par la perturbation qu'il imprime à ce qui l'entoure, partout où il arrive. En ce sens, il incarne, lui-même, une remise en forme des possibilités du mythe comme radicalement différent dans chacune de ses réécritures dans son contenu et dans sa forme : « la critique retient d'ordinaire le mythe, comme s'il était le fond que l'auteur met en forme. Il l'est, mais dans la transposition intégrale du fond dans sa forme et sa différence ». (Bollack, op.cit. 7). Dionysos, dieu de la *mania*, brise également le cadre entre hommes et dieux qui d'ordinaire fait la matière de la tragédie, puisqu'il se compromet dans les activités des hommes pour ensuite y apporter sa puissance divine : « Si l'action de Dionysos est terrible, c'est qu'à la différence des autres dieux, il est impliqué et compromis dans des rivalités d'hommes, puis y intervient en dieu avec des pouvoirs surhumains » (Bollack, 85).

Dans *Frenzy*, Everett dédouble et réunit : il donne à Dionysos un compagnon, Vlepo, du grec ancien « je regarde », dont il n'est pas complètement séparé ni complètement solidaire ; il réunit en une forme romanesque à la première personne les sources poétiques (Ovide, *Les Métamorphoses*) et théâtrales (Euripide, *Les Bacchantes*) qui forment l'image diffractée de Dionysos, Bacchus, Bakkhos. La fonction de Vlepo est proche de celle d'une caméra, faite pour visionner des épisodes de la mythologie grecque, pour en être le réceptacle dans une temporalité linéaire, et raconter ensuite ce qu'il a vu à son dieu :

I was there to watch this dance, just as I was there to watch all else. I was there in the midst of the frenzied Bakkhanal, watching and noting. Such a row needs an unfrenzied observer. I was there to exercise proper remontrance and askance-looking. I was there to tell the participants what it was they enjoyed or did. My usual place was at the side of the god Bromius as his aide, his chronicler, his mortal bookmark. I am Vlepo.

For as long as I have known that there is time and a life to know, I have been with the god. I am not his creation, but I cannot claim a life away from him. My experience is, of a kind, my own, but it is shaped by what is chosen for me to see. (*Frenzy*, 3)

¹⁴ Vernant, Jean-Pierre et Vidal-Naquet, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne, I*, La Découverte, 1986, p.41.

Vlepo a ainsi accès à la fois à davantage et moins que Dionysos : il n'est pas créé par Dionysos, mais n'a pas d'indépendance ; Dionysos lui donne accès à ce qu'il voit sans lui laisser le choix, mais a tout de même besoin d'entendre sa mise en récit. Vlepo est à la fois à la marge et au centre, un observateur qui n'est pas touché par la *mania* (« unfrenzied observer ») tout en étant au milieu (« in the midst of the frenzied Bakkhanal »).

L'utilisation de Vlepo en fait un principe et point de vue d'organisation diachronique de différents épisodes de la mythologie grecque, épisodes dont Dionysos fait quant à lui l'expérience de façon simultanée :

My Bakkhos would have made a terrible weaver. What I had thought was a tapestry of his time and space was a pile of threads, a mound of twisted temporality subject to no rule or logic. If there were some strategy, I could not comprehend it. I was left not to fill in the gaps and holes but to make them, to create spaces where I could see and attempt to understand or to pursue some distinct narrative thread. (*Frenzy*, 73)

On peut examiner l'utilisation du cliché du texte comme tissu dans le cadre d'un roman portant sur un personnage de la mythologie et en faire l'intersection de l'idée de fable et de récit, *mythos*, avec l'ambition de *Frenzy* de donner à parler la dimension ineffable de Dionysos, lui qui ne peut pas être fixé, déterminé, « discriminé » au sens de distingué de ce qui l'entoure.

Ce qui est présenté comme la volonté de Vlepo de n'être pas qu'un réceptacle mais de connaître les mêmes expériences que les humains n'atteint cependant pas un degré de subjectification, puisque sa fonction est d'incarner le processus de symbolisation que Dionysos lui-même représente sans pouvoir l'envisager de l'extérieur. Juliette Vion-Dury analyse le dieu comme processus de spatialisation et donc de symbolisation dans son article « Où est le dieu » de l'ouvrage collectif *Le lieu dans le mythe* :

Le mythe de Dionysos spatialise tout ce dont il traite : la naissance, la mort, la filiation, la nourriture, le sacrifice, l'identité individuelle (celle de la personne) ou collective. Cette spatialisation organise la symbolisation. Où est Dionysos? Dans le symbole. Ou, plus exactement, dans le processus de symbolisation¹⁵

Elle illustre l'impossibilité de lui faire conserver sa fonction de grand perturbateur *et* de le délimiter, de l'unifier, de le dé-pluraliser. Vlepo incarne ce double élan insoluble :

I often feel lost and empty, wanting more. I often feel inadequate and small. And though I feel these things for him, they are not his feelings, and though he lays claim to them, he does not own them, or feed them, or even hold them close to his breast » (*Frenzy*, 81)

¹⁵ Vion-Dury, Juliette, « Où est le dieu » in *Le lieu dans le mythe*, ed. Garoux, Roger. Presses Universitaires de Limoges, 2002, p.195.

Roman du démembrement, de la perte de soi, de la segmentation, mais aussi de l'invasion, de la possession, et de la confusion, *Frenzy* essaie de saisir l'interstitiel et l'affect ondulatoire du « rapport entre parties et [de l']affection du tout¹⁶ » en se situant non pas dans une simple réécriture mais dans la démarche même de « déformation » (Barthes, 195). Dionysos semble conscient du poids du processus de symbolisation : « You, Vlepo, you represent the human middle. It's not much of a life, though, is it? Representing a thing. » (*Frenzy*, 49) La clé de la fable est retirée en même temps qu'elle est livrée dans le roman dans ces dialogues socratiques métafictionnels entre Vlepo et Dionysos, et les limites du processus de symbolisation que « représente » Vlepo sont ainsi soulignées, paradoxalement, par un processus de symbolisation. La naissance et la mort de Bakkhos demeurent hors cadre : le roman s'achève, comme la majorité des romans d'Everett, sur un moment suspendu, celui de la mort de Bakkhos de la main de Vlepo.

I took the knife and held it over my master's chest, brought it down until the tip touched his flesh. His skin resisted and then began to break. I pushed harder, feeling the tissue give beneath the well-honed blade, feeling the flesh cleave away with a muted, wet sound... (*Frenzy*, 165)

Le choix des verbes pour décrire la séparation des éléments constitutifs de Dionysos, « touched », « resisted », « began to break », « give », « cleave away » permet de faire de la peau de Dionysos, dont Vlepo n'est pas entièrement distinct le point de focalisation du dernier paragraphe. En rendant ses contours visibles au moment précis où ils sont abolis, on fait du bruit humide de la séparation de la chair l'image finale du roman, ce qui permet de conclure sur la sensation que produit la séparation des choses. *Frenzy* parachève alors sa fonction de mise en scène non pas d'un cadre différent, d'un point de vue différent, d'un point de vue omniscient ou divin ou totalisant, mais de la revitalisation du mythe par chaque répétition dans un but non d'exhaustivité mais de mouvement vers un horizon : « C'est qu'une véritable connaissance de ce dieu-là n'était pas possible, et ne le serait jamais; il restait insaisissable, toujours autre ». (Bollack, 11)

1.2. *For Her Dark Skin* : Médée déchaînée

¹⁶ Deleuze, Gilles. *Cinéma, 1. L'image-mouvement*, Editions de Minuit, 1983, p.32.

For Her Dark Skin, en faisant d'une autre figure mythologique de la *mania*, Médée, le centre de la réécriture parodique, opère à un niveau différent de Frenzy le jeu de la frontière, du dehors et du dedans du mythe et de ceux et celles qui sont perçus comme forces perturbatrices. Comme l'écrit Michel Feith dans son article « The Well Tempered Anachronism, or the C(o)urse of Empire in Percival Everett's *For Her Dark Skin*¹⁷ », l'insertion d'éléments rappelant les États-Unis contemporains ainsi que de réflexions métatextuelles de la part des personnages eux-mêmes, conscients de faire partie d'un mythe et d'être condamnés par la nécessité tragique, permet de souligner la perméabilité du mythe et du contemporain. Cette perméabilité se situe à deux niveaux puisque le lecteur ou l'herméneute contemporain en apportant sa connaissance américaine reconnaîtra le fil tissé dans l'histoire apparemment sans repères chronologiques, mais pourra aussi voir toutes les manières dont le monde gréco-romain a influencé l'Amérique qu'il connaît :

They draw attention to the Greek – and Roman – influences on present-day America, from the classical-imperial architecture of public buildings, including the dome of the Capitol and the Southern colonnade of the White House – as well as so many court houses and libraries – to the (incompletely?) democratic ethos of the country embodied in these monuments. » (Feith, 4)

Michel Feith souligne la double démarche de *For Her Dark Skin* : en désacralisant la vision intemporelle d'un passé « fondateur » de l'Occident, en brisant la bulle préservatrice et hermétique dans laquelle on enferme les mythes antiques, leur pertinence contemporaine n'en devient que plus pertinente. La diffraction des points de vue (on passe de Polydeuces à Jason à la nourrice) et la volonté parallèle d'unifier dans un ouvrage les éléments interdiscursifs constitutifs de Médée permettent le maintien d'une tension entre continuité et discontinuité, reflet de l'impossibilité de juger Médée comme monstre ou comme victime. Médée, en tant que concentration de diverses formes d'hybridité et de figures de l'autre, est ainsi perçue dans *For Her Dark Skin* comme force perturbatrice, tout comme Dionysos, mais également comme victime d'une collision entre d'une part la contrainte absolue de la forme mythique (le déroulement de son histoire est connu des lecteurs et d'elle-même) et d'autre part la trahison de la parole donnée par Jason sous la forme des vœux du mariage. La

¹⁷ Feith, Michel. « The Well-Tempered Anachronism, Or The C(o)urse of Empire in Percival Everett's *For Her Dark Skin* », *Lectures du Monde Anglophone / LMA*, 1, 2015, © Publications Electroniques de l'ERAC, 2015.

<http://eriac.univ-rouen.fr/the-well-tempered-anachronism-or-the-course-of-empire-in-percival-everetts-for-her-dark-skin/> consulté le 10 décembre 2019.

condensation linguistique que cette rencontre opère sur la personne de la sorcière, une figure qui est capable de matérialiser ses mots dans les choses, dans une réécriture contemporaine de l'histoire de Médée, permet de souligner déjà une dimension métafictionnelle qui se loge dans l'écart entre individus, personnages, univers diégétiques et extra-diégétiques, et intertextes.

La présence du paratexte « the characters in this book are fictitious. Any similarity to real persons, living or dead, is coincidental and not intended by the author¹⁸ » au début de ce qui est une réécriture mythique instaure dès le début une incertitude quant à l'ethos adopté par Everett : la disqualification en amont de l'identification de toute ressemblance est toujours censée alerter d'emblée puisqu'elle s'applique aux ouvrages dont l'intérêt est justement dans leur écart par rapport au réel, et pose ainsi un cadre ironique. Ici, ce cadre transgresse doublement : l'avertissement est à la fois vrai, puisque les figures mythologiques ne sont pas des « personnes ayant réellement existé », et faux, puisque l'opération de reconnaissance et d'identification aux différents épisodes mythologiques, l'activité herméneutique d'examen de l'écart entre texte et intertexte, doivent se faire. Euripide, personnage historiquement identifiable, est mentionné à l'intérieur du mythe dont il est la principale source, dans un mouvement de retournement temporel paradoxal. *For Her Dark Skin* s'ouvre ainsi sur un paratexte qui interpelle le lecteur et le place sur un terrain instable quant à son adhésion ou non au texte ; cette ironie, au niveau microcosmique de la phrase d'ouverture, aurait pu paraître entrer en conflit avec le personnage de Médée et sa perte de contrôle progressive. On avancera au contraire ici qu'en injectant une ironie postmoderne encadrée par la forme romanesque dans un mythe trouvant son origine sur la scène tragique, Everett permet une interpellation du lecteur par le détachement, la polyphonie, l'engagement intellectuel avec l'intertexte et les jeux linguistiques et métatextuels, et la multiplication des visions partielles.

Linda Hutcheon, en proposant une définition de l'ironie dans son livre *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, souligne la possibilité que l'ironie offre grâce à ses aspérités d'être mordante, et de conserver une charge affective.

¹⁸ Everett, Percival. *For Her Dark Skin*. Owl Creek Press, 1990.

But the very long history of irony's deployment in satire and invective might suggest the possibility, less of a defusing, than of an engaging of precisely that anger. Irony always has an edge; it sometimes has a "sting". In other words, this study argues that there is an affective "charge" to irony that cannot be ignored and that cannot be separated from its politics of use if it is to account for the range of emotional response (from anger to delight) and the various degrees of motivation and proximity (from distanced detachment to passionate engagement). Sometimes irony can indeed be interpreted as a withdrawal of affect; sometimes, however, there is a deliberate engaging of emotion¹⁹.

La colère de Médée, qui est à l'origine de la fin tragique, est ainsi nourrie et mise au jour par l'approche ironique d'Everett (notamment face à la bêtise de Jason).

La succession des différentes sections, sous-sections, et points de vue, qui empêchent une quelconque fluidité de s'installer, paraît ainsi déplacer l'espace entre scène et spectateur en une abondance de lignes à l'intérieur même du roman, créant un rythme saccadé et perturbateur.

Il semblerait alors que toute la fin de la pièce est contenue dans une seule ligne d'Euripide, « Forget for this short day that they are your children, and *then* grieve²⁰. » Le point de vue à la première personne pris en charge par Médée n'est utilisé que pour mieux mettre en valeur l'absence de mots rapportés à son état intérieur : « The warm blood matted my clothing against my body, my breasts. I recognized the scent of my babies. "Oh, I see, your *smile* is gone. Grieve for your *smile*." » (FHDS, 152) Les italiques rajoutées à *smile* dans le texte donnent cependant un aperçu de la morgue derrière ses mots. Dans le texte original, on trouve cette invective à Jason : « it's worth the pain if you're not laughing²¹. » Une différence notable se manifeste néanmoins entre « it's worth the pain if you're not laughing » et « Oh, I see, your smile is gone. Grieve for your smile ». La mise à distance par Médée de sa douleur, rendue par le texte grec et la traduction à l'impersonnel, est redoublée par l'absence de toute mention de cette douleur dans le texte de *For Her Dark Skin*. La polysémie du verbe λύω, qui rend les nuances tout aussi bien de profit que de séparation, d'expiation, que de lien, suggère le conflit au cœur de l'action de Médée, qui pour obtenir sa vengeance et atteindre Jason doit tuer ses propres enfants et s'atteindre elle-même.

¹⁹ Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, Psychology Press, 1994, p.15

²⁰ Lefkowitz, Mary R. et Romm, James S., ed. *The Greek Plays : Sixteen Plays by Aeschylus, Sophocles, and Euripides*, Modern Library, 2016, p. 527, v.1248-49.

²¹ « mais la douleur est rentable si toi tu ne ris pas » / « σάφ' ἴσθι λύει δ' ἄλγος, ἦν σὸ μὴ ἴγγελας », *ibid.*

Le choix d'Everett de laisser suggérée, en non-dit, en hors-champ, « off-stage », la partie la plus mémorable du personnage de Médée dans la conscience collective en fait la personnification d'un type d'ironie mordante : contrainte par le destin, la seule possibilité pour Médée reste de dérober le spectacle de son acte, de le repousser et donc de ne pas donner sa souffrance en pâture ou consommation. Everett transpose et redouble ainsi ce qu'Euripide accomplissait dans sa pièce en refusant de faire apparaître les dieux pour clore la pièce, comme le suggèrent Mary Lefkowitz et James Romm dans leur introduction à *Medea* :

Where, then, are the traditional deities who might have appeared in this final scene? to comfort Jason or foretell that Medea, in the end, would pay the price? Their absence from this play is keenly felt. (*The Greek Plays*, 485).

Le désespoir de Médée au cours de la deuxième moitié de la pièce et ses revirements dans ses monologues sont également évacués de *For Her Dark Skin* :

Friends, my course is set : quick as I can
I kill the children and leave this land. (...)
Come then, my heart, and arm yourself. Why wait
To do this terrible but necessary wrong ?
Take hold of the sword, you ; my wretched hand,
Take it. Move to the start of a life of misery.
Don't turn coward, don't think of the children. (*The Greek Plays*, 526)

Le déplacement de la « raison » tragique depuis l'intériorité de Médée (donnée à voir par son dialogue dans la pièce d'Euripide) vers l'extériorité, grâce à l'inscription intertextuelle dans un cadre mythologique, permet un jeu sur le bord de la pièce et l'expérience des limites. Cette contradiction apparente (dérober au regard, repousser hors du cadre, pour mieux rendre en négatif) permet de faire surgir, en mettant à contribution un travail du lecteur, au lieu de montrer directement, ce qui fait le cœur du texte original : le conflit intérieur entre dégoût et détermination, et l'absolue nécessité, pour Médée, de l'infanticide à venir.

1.3. Erasure : cadres de lecture

Erasure est de loin l'ouvrage le plus commenté de Percival Everett ; c'est également, avec *Glyph* (2013), celui qui fait le plus usage d'une structure visuelle et textuelle aux sections nettement délimitées, et dont le jeu sur les cadres est explicitement mis en œuvre. Thelonious Ellison, qui se fait appeler « Monk », tente de résister au fait que son identité lui échappe. Cela se vérifie dans le domaine familial, lorsque sa sœur lui reproche de vivre dans un monde abstrait :

While she had struggled through medical school, I had somehow, apparently, breezed through college “without cracking a book”. A falsehood, but a belief to which she held fast. While she was risking her life daily by crossing picket lines to offer poor women health care which included abortions if they wanted, I was fishing, sawing wood, or writing dense, obscure novels or teaching a bunch of green California intellectuals about Russian formalism²².

Dans le domaine professionnel, il est confronté à la même incompréhension : il ne parvient pas à vendre ses livres, qui ne correspondent pas à l’image que l’on se fait de ce qu’un auteur afro-américain devrait écrire. Everett fait de cette inquiétude et de cette résistance aux cadres imposés par l’identification de l’extérieur celles d’un narrateur-écrivain, créant une brèche entre fiction et réalité. Il encourage ainsi un mouvement de va-et-vient et d’incertitude quant au crédit qu’il faut accorder au cadre de références dans lequel on souhaite opérer.

On peut d’abord considérer la source de l’épigraphe au début du roman, *Following the Equator* de Mark Twain, comme étant aussi riche de sens que son contenu « I could never tell a lie that anybody would doubt, nor a truth that anybody would believe ». Comme l’explique Fritz Gysin dans son article « The Pitfalls of Parody », « the book’s epigraph on lying from Mark Twain’s *Following the Equator* can easily be related to Huck Finn’s metafictional self-presentation²³. » L’instabilité du crédit à accorder à la parole du narrateur est une première dimension à prendre en compte, mais on soulignera ici également le contexte de publication et d’écriture de *Following the Equator* qui permet une incursion du réel dans le commentaire métafictionnel. *Following the Equator*, dont le titre même fait référence à une ligne imaginaire qui divise le globe en deux moitiés, et à l’importance attachée à cette convention, est en effet un récit de voyage mi-autobiographique mi-fictif, mêlant au genre de la non-fiction des histoires tirées de nouvelles écrites par Twain telles que « Cecil Rhodes and the Shark » (que l’on retrouve au chapitre treize de *Following the Equator*). De plus, Twain entreprit ce voyage et l’écriture de ce récit afin de rembourser une dette de \$100 000, ce à quoi Monk Ellison fait écho dans sa décision de se compromettre et vendre *Fuck/My Pafology* par intérêt financier afin de pouvoir s’occuper de sa mère. Le terrain glissant créé par l’incipit du roman se construit autour d’une prise de parole qui met en scène sa propre dérobade, dans un souci de contrôle, de conscience de l’impossibilité

²² Everett, Percival. *Erasure*, Graywolf Press, 2011, p.3.

²³ Gysin, Fritz. « The Pitfalls of Parody: Melancholic Satire in Percival Everett’s *Erasure* », in *Reading Percival Everett: European Perspectives*, Julien, Claude. et Tissut, Anne-Laure, ed., Presses Universitaires François Rabelais, Tours, 2017, p.64.

du contrôle, et de déni de l'attachement du narrateur/auteur à la perspective de ne plus établir la délimitation de sa parole, dans un texte qui ne cesse de rendre visible le manque de prise du locuteur ou de la locutrice sur ses paroles. Thelonious Monk retourne ainsi sans cesse vers le sujet de sa propre fin, et du contrôle qu'il aura sur les pages qu'il a écrites après sa mort :

My journal is a private affair, but as I cannot know the time of my coming death, and since I am not disposed, however unfortunately, to the serious consideration of self-termination, I am afraid that others will see these pages. Since however I will be dead, it should not matter much to me who sees what or when. My name is Thelonious Monk. And I am a writer of fiction. This admission pains me only at the thought of my story being found and read. (*Erasure*, 1)

La réunion paradoxale dans un même passage de la mise par écrit de son identité, qui s'apparente à une proclamation, et du refus de voir ses pages lues, se fait dans une alternance entre modalisation (« however », « only ») et aveu de souffrance (« pains me », « I am afraid »).

La multiplication des effets de cadre se trouve au niveau de l'organisation du roman, qui inclut deux productions de Monk Ellison. La première applique le motif de S/Z, texte critique de Roland Barthes, au livre S/Z lui-même, suivant le motif de la fractale au niveau littéraire : « I'm working on a novel, I guess you'd call it a novel, which treats this critical text by Roland Barthes, S/Z, exactly as it treats its so-called subject text which is Balzac's Sarrasine. » (*Erasure*, 6) La deuxième, *My Pafology/Fuck*, reprend des traits de *Native Son* de Richard Wright et les éléments linguistiques de *Push* de Sapphire, pour se retrouver pris à son propre piège et obligé de se mettre en scène afin de vendre son produit. L'impossibilité de contrôler l'interprétation faite de son œuvre semble illustrer un principe paradoxal. Par sa production littéraire visant à réaffirmer sa propre existence en tant qu'auteur situé en dehors de l'injonction à l'authenticité d'une expérience afro-américaine fantasmée, Ellison offre exactement au public les traits et structures qui rendent ce produit consommable. *Erasure* dresse ainsi un portrait de l'institution littéraire qui détermine les catégories, ainsi que ce qui se trouve dans ou à la marge du canon au sens d'une intégration et consécration, par une certaine branche de la critique et par la considération du public comme consommateur.

Après avoir fait de deux tragédies antiques des romans, Everett dans *Erasure* intègre en outre une logique de performance théâtrale à la forme romanesque en la

transposant dans un paradigme de consommation par le milieu de l'édition et celui de la télévision. L'interview de Juanita Mae Jenkins, autrice d'un roman que Thelonious exécute, *We's Lives in Da Ghetto*, préfigure celle de Stagg R. Leigh : les seules informations données par Juanita portent sur son État d'origine.

“You're not from the South, are you?” “I'm from Ohio originally. Akron. When I was twelve I went to visit some relatives in Harlem for a couple of days and that's where the novel comes from.” (*Erasure*, 53)

On y trouve un écho de l'incipit de *Erasure*, « I did not grow up in any inner city or the rural south », (*Erasure*, 1). Juanita Mae est évasive, rebondit sur les questions fermées de Kenya Dunston qui performe un ventriloquisme de la langue de *We's Lives In Da Ghetto* : « Ain't it always? » et « Never does », « I guess I did », « nodded », « shyly put off the question ». Jenkins finit par parodier Kenya Dunston elle-même : « Why shouldn't we get some of that good money, chile. » (*Erasure*, 54) Elle s'éloigne ainsi de la diction et du vocabulaire qu'elle utilisait précédemment, offrant un simulacre de simulacre, la reproduction de ce que Dunston pense être un discours authentique. Tout comme Monk à la fin du livre, une *persona* est créée pour renvoyer au public une répétition du mythe appauvri qui s'est construit. Juanita est probablement, de façon tout aussi plausible que Monk, en train de réussir une imposture reposant sur la même logique que la sienne. La capacité des figures d'écrivains dans *Erasure* à se mouler dans le cadre qui est attendu d'eux et qui implique une cohérence et continuité d'identité paraît alors entrer en contraste avec la sur-segmentation du roman par ailleurs, avec l'usage de typographies diverses, de brouillons écrits par Monk en italiques (« story idea », « novel idea : the Satyricon »), de dialogues entre peintres (Rothko et Motherwell), de segments où Monk parle de ses activités manuelles, d'éléments divers qui ne peuvent être subsumés sous une unicité artificielle et débordent. L'incapacité de Monk à considérer que Jenkins a tout autant de recul que lui marque l'échec de l'ironiste, puisqu'il lui applique le même cadre qu'on lui imposera par la suite et refuse d'envisager qu'elle aussi a pu tenter de déjouer les règles du milieu littéraire. Un parallèle s'établit entre lui et le personnage de Van Go Jenkins²⁴ à travers leurs derniers mots : « Hey, Baby Girl. Look at me. I'm on TV. » (*Erasure*, 131) et « Egads, I'm on TV. » (*Erasure*, 265) De la même manière, les échos entre Van Go Jenkins et Juanita Mae Jenkins, ainsi que la répétition de l'ethos réel de

²⁴ Le personnage principal de *My Pafology*, auquel Thelonious Monk a donné le même patronyme que celui de l'autrice Juanita Jenkins.

Monk Ellison dans la bouche de Van Go Jenkins « The world be stinkin, why not me? That's what I say. So, why not me? That's my motto. So, why not me? » (*Erasure*, 65), qu'il applique strictement en acceptant *in fine* de jouer le jeu de l'assignation à une écriture communautaire, suggèrent la porosité des limites placées par Monk entre lui-même et sa création. Ces différentes diffractions se réunissent à la fin du roman. Everett refuse au lecteur ce à quoi la crise existentielle de Monk Ellison ressemble vue de l'extérieur, lorsque Harnet, le juge du prix littéraire, s'inquiète de ce qui lui arrive sans qu'une explication ne soit donnée dans la narration²⁵. Sa lecture de *We's Lives In Da Ghetto* avait provoqué l'inquiétude de sa voisine dans l'avion, sans que davantage de détails ne soient donnés : « "is something wrong," the woman seated beside me asked. » (*Erasure*, 40) Dans un roman dont le fonctionnement est organisé autour de l'impossibilité d'exister réellement à la marge, le refus de donner à voir une vision d'ensemble de l'échec final de Monk, qui dans ses derniers mots sur la page dérape (« I faltered, unable to recall them », *Erasure*, 264), sert à conserver la ligne de fuite du roman ouverte et à rendre le cloisonnement entre ses identités impossible.

On ne peut s'empêcher de noter les similitudes entre Dionysos et Monk Ellison au fil du roman. Une fin (trompeuse) des illusions semble occuper les dernières pages de *Erasure* : « The faces of my life, of my past, of my world became as real as the unreal Harnet and the corporations and their wives. » (*Erasure*, 264) Le fait que Monk fixe les caméras de télévision braquées sur lui en subissant cette épiphanie remet cependant en cause la sortie de ce régime de l'imposture et de l'illusion. Dans *Frenzy*, un voile semblait de même se lever des yeux d'Agave, qui était persuadée d'avoir tué et décapité une bête féroce, et croit ensuite avoir tué son fils, dont la tête avait cependant été placée sur un pieu par le roi Cadmos pour la berner. La révélation épiphanique de leur erreur est faussée : il n'y a pas de fin à l'erreur de jugement, simplement une forme différente d'illusion qui semble la remplacer. « "Now you're free of illusion », Stagg said. « How does it feel to be free of illusion?" » s'entend dire l'auteur par sa propre création, de même que Vlepo tue Dionysos, et que Jason pousse par son comportement Médée à tuer ses enfants. L'effort de catégorisation, d'organisation, de panopticon organisé par ces trois jeux sur le mythe débouche alors toujours sur une ligne de fuite, à l'échelle du genre littéraire, de la réécriture, ou de la mise à l'écran.

²⁵ « "This man needs help," Harnet said. » (*Erasure*, 265).

2. *Walk Me to the Distance*, *Wounded*, et *Watershed* : entre marges et mémoires collectives

Les cadres géographiques de *Walk Me To The Distance* (1985), *Watershed* (1996) et *Wounded* (2005) permettent de justifier leur considération par la critique comme des « romans de l'Ouest » : en effet, tandis que *Walk Me To The Distance* met en scène l'installation de David Larson à Slut's Hole, Wyoming, après son retour du Vietnam, *Watershed* déplace Robert Hawkes sur une réserve amérindienne fictive, Plata Mountain, au nord de Denver, Colorado, et *Wounded* opère un retour au Wyoming au bord du désert dans la ferme de John Hunt. L'attention portée à ces trois romans s'est principalement tournée du côté de leur rapport au réel, de leur mise en scène de la frontière américaine, et de la tension entre intérieur de la fiction et des idéologies qui lui sont extérieures. L'interaction entre texte et paratexte dans *Watershed*, la présence de l'histoire dans la fiction²⁶, et la question du partage des terres, sont autant de perspectives qui permettent de mettre en valeur dans la littérature secondaire l'intérêt pour la porosité sur laquelle les romans d'Everett se construisent. Cette porosité est mise en œuvre dans un cadre métafictionnel, pour désigner le potentiel d'une mise en scène des limites d'une fiction réaliste et du travail sur les mythes que l'Amérique se raconte à elle-même à travers plusieurs épisodes de son histoire qu'elle a plus ou moins refoulés. La question de la communauté, du centre, et des marges, se trouve au cœur des trois romans, d'abord par la position très précise de leurs narrateurs respectifs, des *outsiders*, figures du cowboy solitaire qui ayant choisi de se maintenir à l'écart d'une communauté déjà marginalisée se trouvent contraints malgré eux de se poser la question du maintien de cet isolement face à une interpellation, par l'histoire, de leurs principes éthiques. *Wounded* a ainsi été étudié sous l'angle des discours tenus sur l'hétérosexualité et les masculinités de l'Ouest rural américain²⁷, ainsi que comme remise en question de l'idée même de spécificité

²⁶ Handley, William R. « Detecting the Real Fictions of History in Watershed. » *Callaloo* 28.2 (Spring 2005): 305-12.

Julien, Claude, « Text and Paratext Interaction in Watershed » (Julien and Tissut 119-31).

Feith, Michel, « Le partage des eaux dans Watershed, de Percival Everett: Métissage, hydrographie, textualité. » *E-CRINI* 4 (2013): 1-14. Web.

²⁷ Gay, Marie-Agnès. « "Wanted: straight words" in Percival Everett's novel *Wounded* », *Lectures du Monde Anglophone / LMA*, 1, 2015, *Percival Everett*

<http://eriac.univ-rouen.fr/wanted-straight-words-in-percival-everetts-novel-wounded/> consulté le 20 octobre 2020.

régionale²⁸. Les jeux sur la frontière aux niveaux textuels, géographiques, et communautaires, sont redoublés dans des décors où la densité de population est faible et où l'isolement géographique est matérialisé par les longs trajets en voiture ou à cheval auxquels sont contraints les narrateurs et personnages, isolement qui devient moteur de l'intrigue et permet par contraste de faire des éléments matériels et descriptifs des indices d'autant plus saillants et invitant à l'interprétation. La figure diffractée de l'*outsider* américain est placée par Everett au milieu d'un processus de friction, à travers David Larson, obligé de négocier son retour post-Vietnam, Robert Hawkes, scientifique contraint de sortir de sa neutralité performative une fois confronté à un complot visant à empoisonner les membres de la réserve de Plata, et John Hunt, en prise avec l'impossibilité de mettre à distance la violence politique. Leur propre distance ironique est remise en question, tout comme *Erasure*, *Frenzy*, et *For Her Dark Skin*, mettaient en exergue la suractivité de cadrage du mythe antique et du mythe afro-américain. Au lieu d'un écart entre intertextes et texte, Everett prend le parti dans les romans de l'Ouest américain de montrer des narrateurs en prise avec les exigences du réel, via une interpellation de l'ignorance du lecteur face aux pans de l'histoire américaine qui n'ont pas été mis en canon. Une histoire en creux se dessine alors, au moyen d'un brouillage assumé des limites que l'on suppose statiques (la réserve, le désert, les limites régionales, les cartes, et le partage des terres, la fin de la guerre du Vietnam) et de la mise en fiction du réel. Le cowboy et ceux qui occupent les territoires de l'Ouest paraissent ainsi être des figures liminaires par excellence, mélange de mythes et de marginaux, comme l'explique Robert Rebein dans *Hicks, Tribes and Dirty Realism* :

The cowboy, then, is the ultimate border figure. Everything about him is a contradiction, albeit usually a pleasing one. On the one hand, he is a knight errant, an embodiment of the medieval chivalry southerners picked up from reading too much Sir Walter Scott ; on the other hand, he is an outlaw and a drifter, a man thoroughly at home in a world filled with violence²⁹.

Everett redouble cette figure de la liminarité, pour mieux incarner l'impossibilité de cloisonner la fiction du réel, la vie du politique, et l'historique du contemporain, en

²⁸ Petrides, Sarah I. *The Postregional Turn in Contemporary American Literature*. Diss. Brown U, 2008. 133-67.

²⁹ Rebein, Robert. *Hicks, Tribes, and Dirty Realism : American fiction after postmodernism*, University Press of Kentucky, 2001, p.115.

faisant du narrateur un cowboy noir, par excellence figure mise à l'écart par la fiction de l'imaginaire collectif³⁰.

Everett ici performe la mise à nu des structures en mettant en texte dans David Larson, Robert Hawke, et John Hunt, l'impossible tentative de les ignorer. En cela, il permet, à travers une mise en fiction, la concrétisation de la forme fictionnelle et « fait histoire », comme l'explique Rancière dans *Les bords de la fiction* pour délimiter le travail de mobilisation du savoir :

La fiction est en somme le travail qui fait histoire en liant des traces effacées dans la neige avec d'autres traces effacées dans la neige. Elle implique une mobilisation particulière du savoir. Il faut que celui-ci sorte de la fonction mesquine d'explication, donc de suppression, qui lui est d'ordinaire assignée, non pour céder la place à quelque stupéfaction brute devant l'irruption du réel, mais pour entrer dans un ordre de métamorphoses où il se divise et se module diversement pour devenir en même temps matière de fiction et forme fictionnelle³¹.

La question en jeu dans *Walk Me To The Distance*, *Watershed* et *Wounded* peut être alors ramenée à la possibilité de faire communauté en rendant visibles toutes les modalités de dislocation de cette communauté dans l'histoire américaine. La mise en fiction du cadre possible de cet acte de faire-communauté, permet de remettre cette communauté en cause en même temps comme nécessairement tourné vers le passé, toujours déjà vue d'un point situé après sa fin³². Qu'il s'agisse de John, Gus et Morgan, de David, Chloe et Butch, ou de Robert et Louise Yellow Calf, l'ensemble des communautés auxquelles ils appartiennent sont toujours saisies dans leur fragilité et leurs points de fracture.

2.2. *Walk Me to the Distance* : le retour vers le rien

Publié en 1986, *Walk Me To The Distance* s'ouvre sur deux épigraphes :

Jessy Rose Ryan (age three): When does the night never come?

Me: I don't know Jessy Rose. When?

Jessy Rose: In the dead end of the day.

³⁰ <https://www.smithsonianmag.com/history/lesser-known-history-african-american-cowboys-180962144/>

³¹ Rancière, Jacques. *Les bords de la fiction*, Editions du Seuil, 2017, p.140.

³² « Il faut soupçonner cette conscience, d'abord parce qu'elle semble bien accompagner l'Occident depuis ses débuts : à chaque moment de son histoire, il s'est déjà livré à la nostalgie d'une communauté plus archaïque, et disparue, à la déploration d'une familiarité, d'une fraternité, d'une convivialité perdues ». Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgeois, 2011, p. 31.

Portland, Oregon, September 1982.

Et « Home is always recognizable, though eyes may never have been set upon it ». Grayson Silas.

Everett met ici en exergue deux paradoxes : le fait que la nuit ne vient jamais à la fin du jour, et la possibilité de reconnaître de quelque chose que l'on n'avait jamais vu auparavant. La juxtaposition d'une citation à un dialogue dont l'utilisation du pronom « me », la date, et la position de la citation hors du texte lui-même amènent à penser qu'il est tiré du réel, tout en maintenant un flottement d'assignation, sont deux moyens propédeutiques de renforcer un des fils conducteurs de *Walk Me To The Distance*, à savoir un rejet de lignes de séparation et d'une substanciation d'un centre au détriment des marges dans une dynamique interdiscursive. L'idée d'attente et de la subversion de ces attentes permet un décentrement du point de vue, et représente au niveau narratif un écho du décentrement géographique à l'œuvre dans le roman.

L'incipit de *Walk Me to the Distance* délimite un narrateur en porte-à-faux des clichés du vétéran :

It wasn't that David Larson returned home for Vietnam to find that his girl had taken up with another man; he didn't have a girl when he left. (...) David hadn't had the good sense, the keen foresight to get wounded and lose a limb, and though certainly affected by his tour, he did not come home emotionally or mentally scarred, suffering from flashbacks or a fear of thin people on bicycles. He returned as unremarkable as he had been when he left. (...) Just a soldier, a man without the courage, conviction, or cowardice to have run north to Montreal or Toronto³³.

Comme l'observe Anne-Marie Paquet-Deyris dans son étude de l'adaptation du roman à l'écran, *Follow Your Heart* : « Larson then, is essentially defined by what he is *not* and by, somehow, the absence and emptiness at the core of his being³⁴. » On ajoutera à cette observation la dimension intertextuelle et interdiscursive de cette description : non seulement David est défini par tout ce qu'il n'est pas, mais surtout par l'écart entre son personnage et ce que l'on accepte, dans une pluralité de discours culturels qui en étant vagues créent et font accepter *la* figure du vétéran, et ce qui rend le retour du vétéran au pays comme héros plus confortable pour le reste de la société. L'existence de Larson va à l'encontre des discours sacrificiels et patriotiques d'un

³³ Everett, Percival. *Walk Me to the Distance*, Ticknor & Fields, 1985, p.3.

³⁴ "Follow Your Heart" (NBC, 1990): The Mirage of an Adaptation of Percival Everett's 1985 novel *Walk Me To The Distance*", in *Reading Percival Everett: European Perspectives*, pp.161-168.

soldat idéal, comme l'affirme avec cynisme et ironie le narrateur (« the good sense, the keen foresight to get wounded and lose a limb ») en utilisant l'image de l'amputation au niveau intertextuel et littéral : pour rentrer dans la case, David Larson a, littéralement, un membre en trop, et aurait dû prévoir (« keen foresight ») avant son retour que la perte d'un membre serait vue comme une carte d'entrée dans le groupe des vétérans acceptables. L'incipit repose sur un ensemble de références partagées en 1986 sur ce qu'un vétéran de la guerre du Vietnam doit être, à la fois dans la réalité, et en littérature. La volonté collective de ramener les paroles et existences individuelles au cadre d'un discours préexistant est soulignée à plusieurs reprises dans le roman : « David saw this and thought that as the man turned to the tap, Howard would hit him, as in the movies. It didn't go that way. » (*WMTTD*, 67)

Une forme d'hysteron-proteron sémiotique semble alors à l'œuvre dans le roman : David Larson n'a pas de cadre interprétatif pour sa propre expérience, et pas de mise en narration de ce qui est essentiellement une expérience négative (au sens de vide) de la guerre, par opposition avec ce qui est défini par Jeffrey Walsh dans son ouvrage de 1982, *American War Literature – 1914 to Vietnam* comme une expérience de mise à l'écart par rapport à ses compatriotes. « The soldier's traumatic first encounter initiates him psychologically into new realms of experience and marks him off from his civilian counterparts who have not served an apprenticeship under fire³⁵. » Larson, lui, pense être le même qu'il était avant son départ : « as unremarkable as he had been when he had left, in the last wave of States-bound personnel, having been asked to sit, stupidly, around Saigon for three months before leaving. » (*WMTTD* 3) Il est ainsi décrit dans la première page comme condamné à vivre dans un entre-deux perpétuel ; ni civil, ni militaire, ni lâche, ni politiquement engagé. Politiquement, sa présence figure l'endroit où les grands récits ne suffisent plus. Son appartenance à un quelconque groupe semble même compromise linguistiquement : bien que provenant de l'Etat de Géorgie, il n'a pas l'accent caractéristique de la région.

He'd spent his time in the army telling people that he was from Georgia, then trying to explain to them and, with time, to himself, why he didn't have a southern accent; finally coming to "I guess I never had one". (*WMTTD*, 1)

David tente néanmoins de se réapproprier le discours national pour le retourner contre celles et ceux dont il estime qu'ils ne le respectent pas, comme sa sœur et son beau-

³⁵ Walsh, Jeffrey. *American War Literature from 1914 to Vietnam*, Macmillan, 1982, p.3.

frère : « What kind of shit are you giving me ? I've been in the jungle protecting you and your hippie husband. » (*WMTTD*, 4) Autant de morceaux figés du discours politique ou médical dominant qui resurgissent dans les moments où la communication échoue : « David felt bad for having dropped such a line on Rodney. It was okay, though; they'd just chalk it up to the war and postconflict adjustment. He imagined they talked like this. » (*WMTTD*, 145) Le ventriloquisme par David de ce qu'il imagine être le raisonnement de sa sœur et de son beau-frère met en valeur la mise en scène délibérée de l'interdiscursivité et de sa mise à distance.

Walk Me to the Distance par son utilisation de l'idée d'espace entre les éléments discrets met ainsi en valeur ce qui n'est pas au centre, géographiquement (Slut's Hole, désignant un espace en creux) et politiquement (l'expérience militaire de David Larson, les communautés rurales). La conversation que tient Larson avec sa sœur et le mari de celle-ci est un échange agonistique visant à décentrer la perspective de ces derniers, qui n'utilisent pour parler de la communauté où David s'est implanté qu'une succession de références spatiales relatives. David refuse cette description de la marge par rapport au centre, et en ôtant la préposition, pour faire de « removed from things » un « removed » collectif, remet tout le monde sur le même plan :

“How are the people ? I mean, being *way out there*, are they a little *out of it*?” “Out of it?” “Narrow. They're so *removed from* things, current events and issues.”(...) “I suppose you might say that they're *removed*. As much as you are. They have different concerns.” [...] “Central things. Such as this present administration.” (*WMTTD*, 144)

Le processus de mise en discours est basé dans *Walk Me to the Distance* sur une exclusion, une marginalisation : « You're trying to reason this out, already having decided on a picture ». (*WMTTD*, 153). Par contraste, le roman lui-même permet de remettre en pleine vue des éléments marginaux de la littérature, histoire, et de la géographie américaines. L'apparition de Butch, fille supposée de David Larson, sans que la véracité de cette revendication ne soit jamais vérifiée, incarne ainsi un redoublement du retour de ce qui dépasse des discours historiques sur la guerre du Vietnam, ce qui dépasse du mythe américain. Les enfants de la guerre du Vietnam, ainsi, deviennent des éléments gênants, qui dépassent de la narration et ne conviennent à aucun des deux mondes : « the leftovers of an unpopular war, straddling two worlds but belonging to neither. » (*WMTTD*, 29) Le retour de ce qui était exclu et dissimulé se trouve exprimé en termes météorologiques par le pasteur, Boatwright, au milieu du

roman : « The snow has ceased to fall. And in this high visibility we appear clearly to God and so are judged. Let us pray. » (*WMTTD*, 135) Le motif de la neige qui s'arrête tomber et permet aux éléments qu'elle cachait de se détacher de nouveau de l'arrière-plan peut être vu comme un commentaire métadiscursif sur les culpabilités variées et cachées autour desquelles est centré tout effort de communauté : bien qu'il ait trouvé un endroit où s'installer, David se trouve pris d'abord dans le retour du Vietnam en la personne de Butch, puis dans le lynchage de Patrick, jeune homme handicapé intellectuellement, coupable d'avoir violé Butch et victime d'une justice archaïque perpétrée par David et d'autres membres de la communauté. La communauté apparaît alors définie non par l'application de critères extérieurs auxquels on se conformerait selon un fonctionnement statique, mais comme œuvre, perpétuellement en formation, et condamnée à se répéter, se diffracter, et se déplacer, selon l'acte autour duquel elle se constitue. L'apparition d'un secret précipite l'enfouissement d'un autre, en définissant la vérité, le centre, comme ce qui ne se dit pas plutôt que comme discours ; la relation entre David Larson et Chloe Sixbury exemplifie ce fonctionnement, et permet la constitution d'une parole mythologique de la communauté, hors du spécifique, mais commentant sur les mises en discours de cette dernière.

Les citations qui émaillent la continuité du texte permettent de créer un mouvement de va et vient entre intérieur et extérieur du texte : en effet, entre les chapitres 11 et 12, 18 et 19, 27 et 28, 30 et 31, et 32 et 33, sont insérées des citations, respectivement de *King John*³⁶, une pièce de Shakespeare peu mise en scène après l'époque victorienne, d'un poème de Hafiz³⁷, écrivain perse du XIV^e siècle, de Grayson Silas³⁸, de Craig Ryan³⁹, et des Aventures de Huck Finn⁴⁰. La diversité des sources, époques, zones

³⁶ In sooth, I would you were a little sick,
Tha I might sit all night and watch with you. Act 4, scene 1.

³⁷ "Soft wind, speak grace to that gazelle ;
Give her in her elegance what you gave us,
A taste for the mountain and the wilderness."

³⁸ "You can wade for just so long,
Then you have to swim.
It doesn't really matter which way it flows ;
It's where they put you in."

³⁹ "The mercury's higher than Venus
And the air smells like somebody died.
And if I don't get home,
She'll go dancing alone,
So, tonight, I'm saying goodbye."

⁴⁰ « But I reckon I got to light out for the territory ahead of the rest, because Aunt Sally she's going to adopt me and sivilize me, and I can't stand it. I been there before. » Twain, Mark. *Adventures of Huckleberry Finn*.

géographiques, degrés de fictionnalité, et niveaux de lecture possibles de ces citations, par contraste avec l'apparent minimalisme intertextuel de *Walk Me to the Distance*, instaure une tentation de les considérer comme clés de lecture du texte, mais également de les examiner en tant que réseau sur un plan horizontal. Par leurs références au mouvement, à l'élan, mais également l'écart entre poésie, roman, et théâtre, ainsi que par la mise sur le même plan des personnages (Huck Finn), auteurs (Hafiz, Craig Ryan, Grayson Silas) et titres (King John), il est impossible de s'arrêter sur une ligne univoque tracée entre les termes, mais nécessaire de considérer leur existence comme ayant une visée métainterprétative, un jeu sur le paratexte, qui permet de ne pas laisser *Walk Me to the Distance* être cloisonné dans un récit purement introspectif mais de le rendre hanté par une pluralité de voix, en un texte qui établit lui-même un geste vers son propre extérieur.

Walk Me to the Distance met ainsi en scène le problème politique de l'impossible retour du vétéran d'une guerre que les États-Unis n'ont pas remportée et dans laquelle son rôle n'a pas pu donner prise à une mise en histoire. On voit ici l'introduction des failles dans le mythe, des pans d'histoire et de littérature pour lesquelles le mythe « dérape ».

2.2. *Wounded* : « coyotes have the gift of seldom being seen⁴¹ »

Publié en 2004, *Wounded* semble en apparence être un des romans d'Everett les plus traditionnels, au sens où les caractéristiques de ses romans plus expérimentaux et métafictionnels (on pense à *Glyph*, *The Water Cure*, ou *Percival Everett by Virgil Russell*) sont absentes. La continuité narrative, ainsi que l'ancrage de l'intrigue dans une forme de réalisme psychologique et environnemental, n'obscurcissent en revanche pas un travail sur le poids des discours de domination, de marginalisation, et l'impossibilité de s'y soustraire totalement et d'avoir un temps d'avance, donc d'avoir une vue du dessus du système dans lequel on existe. Cette problématisation est mise à distance et objectivée dans la relation établie avec les chevaux : « The horse isn't supposed to make decisions. That's the first thing. The second thing is that the rider is

⁴¹ N. Scott Momaday, *House Made Of Dawn*. « Coyotes have the gift of seldom being seen; they keep to the edge of vision and beyond, loping in and out of cover on the plains and highlands. And at night, when the whole world belongs to them, they parley at the river with the dogs, their higher, sharper voices full of authority and rebuke. They are an old council of clowns, and they are listened to. »

supposed to make decisions. If the horse gets ahead of you, you might get left behind⁴². » (*Wounded*, 19)

Wounded opère, plus qu'une mise en fiction, une diffraction du meurtre de Matthew Shepard, étudiant de l'Université du Wyoming battu à mort en 1988 près de Laramie : au lieu d'être reproduit dans le roman dans un seul événement, le crime homophobe est décomposé en deux temps : d'abord le meurtre d'un jeune homme inconnu du narrateur, au début du roman, puis celui de David, son filleul, le fils de son meilleur ami. La présence de David dans le ranch de John Hunt est due à un rallye de protestation contre l'homophobie. Ce jeu sur les perspectives permet au réel de faire irruption sur un rapport non pas bivalent mais diffracté, une vision kaléidoscopique. Au fil du roman se dessine une esthétique des limites qui repose sur la mise à distance par John Hunt, le narrateur, de chaque généralisation ou correspondance du réel avec une forme de cliché, mise à distance allant jusqu'à une forme de cruauté lorsqu'il s'agit de mettre d'autres personnages face à leurs préjugés. En effet, John Hunt, narrateur à la première personne, cowboy noir, vit sur un ranch à l'écart de la ville, dans le Wyoming. En tant que cowboy noir habitant une région isolée en proie aux préjugés des zones urbaines du nord-est des États-Unis, John Hunt est confronté à une objectification et une assignation par la communauté et par les médias, en même temps qu'il leur résiste. Gus, son oncle, un ancien détenu, vit avec lui et lui tient compagnie. Hunt est délimité par sa distance critique et son refus de la spécificité de certains signes comme marqueurs univoques d'une assignation à une catégorie qui est rendue sur-visible par le fait de n'être pas considérée comme la norme⁴³. La coexistence, d'une part d'une volonté de ne pas être assigné à une identité par le signe que représente la couleur de peau, et d'autre part de l'impossibilité d'être à la fois partie prenante et observateur objectif de l'existence en communauté, que cela soit sur le plan narratif et diégétique, linguistique, ou politique, forme le nœud des romans de l'Ouest et permettent de faire de la limite, la frontière, la friction, la résistance des signes, l'objet de la fiction. Mitchum Huehls, dans son ouvrage *After Critique* dans lequel il consacre une section à Everett et Colson Whitehead, fait de ce refus de faire de la couleur de peau un objet d'interprétation une caractéristique centrale de leurs œuvres.

⁴² Everett, Percival. *Wounded*, Graywolf Press, 2005, p.19.

⁴³ Ici, le fait de ne pas être blanc.

Whitehead and Everett break the circle altogether when they refuse to see race as a sign – as an object of meaning, interpretation, or consciousness – and instead render it as a thing resistant to the ascription of significance or value⁴⁴.

Le roman est ainsi criblé de mises à distance d'une relation d'interprétation vis-à-vis du réel, puisque cette relation est la marque du marginal, du spécifique, de ce qui ne peut se définir soi-même et est donc défini de l'extérieur par contraste avec ce qui est vu comme normal, ou central. Hunt déplore que le meurtre qui a eu lieu dans leur petite ville soit perçu comme symptomatique de la région, et donc que la région elle-même soit vue sous l'angle du pathologique, de l'anormal :

They all said about the same thing, with the Eastern papers offering the implication, if not the outright accusation, that the crime was symptomatic of some rural or Western disease of intolerance. I thought, yes, it's called America. I wondered why the reported rash of fifty rapes in Central Park was not considered a similar indicator of regional moral breakdown. (*Wounded*, 34)

Les cinquante viols de Central Park ne sont pas symptomatiques car New York, au centre du pays et de l'identité américaine, est l'endroit d'où partent les définitions et non l'endroit auquel elles sont appliquées ; cette remarque se vérifie également au niveau des catégories littéraires, comme on l'avait vu avec *Erasure*, et comme on le voit ici dans *Wounded*, à travers le problème du « régionalisme » ou du « local » dans lequel on limite certains romans. Le travail sur l'espace se trouve ainsi caractérisé, dans *Wounded*, à deux niveaux : c'est par l'intérêt pour la terre que l'on a pu voir se construire un roman de l'Ouest ces dernières années⁴⁵, et c'est par cela que John Hunt se définit, en rejetant le mythe de l'Ouest américain ainsi que l'idée selon laquelle il y aurait une spécificité à la région dans laquelle il vit. La tension entre le besoin d'écrire sur un endroit spécifique et l'automatique marginalisation que cela entraîne est vue par Breiner comme centrale dans la production littéraire américaine récente, et il voit dans la mise des marges au centre une résolution possible de ce problème :

American literary critics, by contrast, tend to look on the whole concept of regionalism with fear and suspicion. Our writers avoid such a designation like some dread disease because they know that "locale" is often read to mean "local," and "local" to mean "marginal" or "unimportant." Thus the regional is taken to be the opposite of national, and regionalism is taken as minor league at best.

⁴⁴ Huehls, Mitchum. *After Critique: Twenty-First Century Fiction in a Neoliberal Age*, Oxford Studies in American Literary History, Oxford University Press, 2016, p.126.

⁴⁵ « Contemporary Western writing, to be authentic, must be honest with the region which gives it birth, must be a novel of the land, a novel in which the land actually becomes a character, a force to be reckoned with, part of the conflict as well as the background. » (Breiner, 111)

However, what happens when the margins become the center, as has been taking place in American writing for going on two decades now? (...) (Breiner, op.cit., 66)

L'impasse dans laquelle conduit cette posture, c'est qu'il est impossible de penser la terre comme détachée de son histoire de conflits, pas plus qu'on ne peut penser la nature en dehors de l'humain⁴⁶. John Hunt, cowboy malgré (et peut-être à cause de) son nom de famille, n'avait jamais mis de fusil dans le support de son pickup : « I then, for the first time in my life, put a rifle in my rifle rack. » (*Wounded*, 186) Il se moque du fait que Morgan chevauche un cheval de race Morgan, se trouve en effet à la fois terrifié par l'idée de coïncidence linguistique, et perclus de contradictions ; ces dernières se dévoilent progressivement à différents niveaux et percent sa position d'ironiste détaché. Il est nostalgique d'une certaine « vraie » ville de l'Ouest : « it used to be a real village, a real Western town. Now, now it's working on being just like anyplace else. » (*Wounded*, 11) Son attachement à la terre elle-même, et son déni d'une quelconque influence d'une mythologie de l'Ouest est ainsi nuancée. Il s'avoue épris du terrain dissocié de son histoire et de sa mythologie : « It was a dramatic land, dry, remote, wild. It was why I loved the West. I had no affection necessarily for the history of the people and certainly none for the mythic West, the West that never existed. It was the land for me. And maybe what the land did to some who lived on it. » (*Wounded*, 45) Cependant, lui-même se rend coupable d'une forme de fétichisme lorsqu'il conserve un pot de terre dans sa grange : « The low, red and yellow ochre range always relaxed me, in spite of the heat, in spite of the arid desolation, probably because of it. I actually had a jar of soil from there on a shelf in my barn. » (*Wounded*, 49) Le recul linguistique que John Hunt a sur sa catégorisation comme cowboy par les jeunes citadins que sont David et son compagnon se manifeste par l'utilisation d'une intonation parodiant d'une part l'attitude de connaisseur condescendant de ce qu'il et le lecteur imaginent être un cowboy typique et d'autre part son comportement vis-à-vis des femmes. Il imite les cowboys qui avertissent les néophytes de la dureté de l'hiver : « Son, this aint winter, I said in my cowboy voice. This here is sunbathing weather. » (*Wounded*, 68) Son ventriloquisme est recurrent comme outil de mise à distance du mythe du cowboy, voire mis au service d'une technique de séduction ou de *flirt* lorsqu'il se trouve avec Morgan : « Pretty gal like you needs pretty things around her, I said in my best cowboy voice. » (*Wounded*, 128) On peut percevoir l'ironie de ce type

de phrases parodiques aux dépens de John Hunt quand on comprend que les deux domaines où il se trouve être constamment faillible sont les prédictions météorologiques et l'attrance sexuelle. La confession selon laquelle ses prédictions sont toujours erronées (« my guesses about weather were almost always misguided », *Wounded*, 65) donne à la plaisanterie (un temps à se dorer la pilule) une coloration de mauvais augure : plus loin dans le roman, David sort en pleine tempête habillé de façon totalement inadéquate. La phrase de John Hunt se double alors d'une prophétie qui lui échappe, le comble pour un narrateur dont le refuge idéal se trouve être une caverne puisque la caverne permet un contrôle absolu grâce à la possibilité de ne pas dépendre des conditions extérieures⁴⁷. La confrontation de John Hunt avec une autre forme de marginalisation que celle qu'il subit a pour résultat une perturbation du cadre de références et de la grille de lecture qu'il utilisait. Son employé accusé du meurtre du jeune homosexuel Jerry Tuttle confesse son attrance pour la victime (« Mr Hunt I liked him. I really liked him » *Wounded*, 33) et David l'embrasse lorsqu'ils se trouvent dans la grotte. Ce kaléidoscope d'aveuglements et de petites révélations se produisant lorsque John Hunt se trouve pris par surprise met en œuvre la stérilité de la tentative de détachement total, et conduit à une forme d'épiphanie ramenant position interprétative, échec inévitable, et relation humaine à la terre dans une même phrase : « I can't recognize my own tracks until I stop moving. » (*Wounded*, 188) Aveu de la contradiction intenable de la position de John Hunt, la reconnaissance de l'impossible coïncidence entre action et opération de l'esprit contenant hermétiquement cette action permet de rendre la nécessaire partialité de son point de vue évidente en expulsant le narrateur de la scène finale de vengeance. Lorsque Gus et John retrouvent les hommes qui ont agressé David, Gus fait sortir John de la cabane où ils se trouvent, en mettant en avant son âge et son cancer comme arguments en faveur du fait qu'il devrait se charger de rendre justice et d'en souffrir les conséquences. La réponse vague que Hunt offre à la question de Morgan par la suite lorsqu'elle demande où se trouve Gus⁴⁸ peut être alors lue comme une manifestation linguistique et métatextuelle de la position de Gus comme le seul sachant désormais ce qui s'est produit, celui qui englobe la narration de son action et de sa connaissance.

⁴⁷ « What I liked about the cave, and perhaps any cave, was the place where light from the outside ceased to have any influence. » (*Wounded*, 42)

⁴⁸ « Where's Gus? » « He's around » (*Wounded*, 206)

2.3. *Watershed* : « the events of one's life take place, take place⁴⁹ »

Publié en 1996, *Watershed* ne s'ouvre pas sur une épigraphe ni un prologue, mais directement sur un titre de chapitre, « Landscapes evolve sequentially », suivi d'un paragraphe tiré d'une déclaration d'un commissaire des Affaires Indiennes, Edward Parmelee Smith, datée de 1873 : « *except under extraordinary provocation, or in circumstances not at all to be apprehended, it is not probable that*⁵⁰ (...) ».

La ponctuation de la citation en exergue crée une impression trompeuse de continuité : l'absence de majuscule fait croire à l'inclusion du titre dans la citation, tandis qu'il n'en est rien. Le seul à être pourvu d'un titre, le premier chapitre s'ouvre ainsi sur trois niveaux différents, incarnant dans les mots et leur division le rapprochement de genres, degrés de rapport à la réalité, et discontinuités : l'évolution séquentielle, en général et en géologie en particulier, décrit une évolution qui se produit par étapes en particulier lors de l'établissement des couches sédimentaires successives, en suivant un ordre précis. La continuité de cette évolution semble être par la suite démentie par plusieurs éléments du roman : la juxtaposition de textes de nature différentes, la rupture entre Robert Hawks et sa famille de militants pour les droits civiques, la dislocation des communautés de Plata, les rêves de Hawks qui semblent de plus en plus visionnaires alors même qu'il continue de dissocier action et connaissance. A la suite de Claude Julien, on peut néanmoins examiner *Watershed* comme la possibilité d'installer une continuité dans la discontinuité, de montrer l'inséparabilité de la fiction et de la non-fiction, et de lire l'étanchéité entre différentes communautés comme mode viable d'existence. La répétition, dans *Watershed*, sous forme de variation, d'un épisode violent et réprimé de l'histoire américaine permet d' « inventer une autre image du temps: un temps de la coexistence, de l'égalité et de l'entre-expressivité des moments, opposé au temps de la succession et de la destruction. » (Rancièrè, op.cit., 136) En effet, *Watershed* reprend ce qui était déjà le deuxième⁵¹ événement lié à Wounded Knee : en 1873, plus de deux cents membres de AIM, « American Indian Movement », occupent la ville de Wounded Knee dans le Dakota du Sud, pour protester contre la corruption du président de la tribu, Richard Wilson, et contre le non-respect de traités ancestraux par le gouvernement des États-Unis.

⁴⁹ « The events of one's life take place, take place. How often have I used this expression, and how often have I stopped to think about what it means? Events do indeed take place, they have meaning in relation to things around them ». N. Scott Momaday, « The Names »

⁵⁰ Everett, Percival. *Watershed*, Graywolf Press, 1996, p.1.

⁵¹ Le premier Wounded Knee étant le massacre de 1890.

L'utilisation du paratexte de *Watershed* a été étudiée par Claude Julien dans son article « Reading Percival Everett : Text and Paratext interaction in *Watershed* » comme permettant de montrer et abolir la différence entre fiction et éléments extra-diégétiques :

My aim is to discuss their function as cotexts that parallel the fictitious events, that stress unfairness, reinforce physical and mental violence. *Watershed* thus appears as a composite whole in which fictitious elements are inseparable from the extra-diegetic ones. The novel brings two voices together: Robert's voice commenting on his personal situation, and a supra-voice that introduces extra information—outside material that signifies on the protagonist's ideas and decisions⁵².

De même que *Wounded* et *Walk Me to the Distance* mettaient en jeu le personnage de l'outsider faisant intrusion et perturbant constamment l'uniformité d'une communauté déjà marginalisée par une hégémonie urbaine pour mieux déplacer de nouveau cet ancrage par la confrontation à un « autre » autre, de même *Watershed*, en encadrant du point de vue d'un narrateur non-amérindien un épisode majeur de la lutte pour les droits civiques, permet de dépasser la binarité entre centre et marges en mettant en valeur le caractère multiple et diffracté de ce que l'Amérique a enterré dans la poursuite d'une histoire linéaire de progrès. Le surgissement des termes des traités bafoués et des discours mensongers de ceux chargés de gérer les « affaires indiennes » permet à la fiction de construire un point de vue non linéaire sur l'histoire, point de vue depuis lequel les épisodes reviennent, se divisent, prennent des formes oniriques, symboliques, et géologiques. La résistance de Robert Hawks est identique à celle de John Hunt :

I didn't believe what he was telling me, but I didn't know why I didn't believe him. The government was doing secret experiments, like the Tuskegee thing, all the time, and I realized that that was the scariest part of all, that in spite of knowledge of past transgressions, I still resisted belief in a new one. (*Watershed*, 140)

Contre l'idée d'une immobilité du savoir et de l'objectivité par la capacité à adopter un point de vue totalisant car surplombant les événements⁵³, *Watershed*, dans son intrigue et sa forme, force une vision située au niveau du sol.

⁵² <https://books.openedition.org/pufr/5464?lang=en>

⁵³ « I considered how I had done so much to remove all things political from my life. Even in my work as a hydrologist I seldom involved myself in the use of my findings for any kind of agenda promotion; rather I saw myself as an *objective, hired gun*. » (*Watershed*, 153, italiques ajoutées) Le resurgissement en fin de phrase de l'arme à feu semble ici bien incarner la stérilité de l'entreprise de Hawks : croire qu'on peut se soustraire, se placer à l'extérieur du politique, c'est la garantie de le voir réapparaître là où on l'attend le moins, au cœur même de sa pratique scientifique.

L'obligation dans la lecture de *Watershed* de s'adonner à un va-et-vient entre deux modes de discours installe un ethos de production de sens grâce à une interpellation par le texte de l'ignorance du lecteur et de ses cadres de connaissance et d'érudition. La reproduction des éléments extradiégétiques se fait sous la forme d'extraits qui résistent à toute systématisation de leur mode de présentation, tantôt datés, tantôt anonymes, tantôt sourcés avec précision. Le foisonnement de provenances et de genres semble abolir la frontière entre l'oral et l'écrit, frontière sur laquelle a reposé une grande partie de l'imposition de la suprématie coloniale aux peuples amérindiens, pour remettre à plat les discours et mécanismes de divisions. Le roman interpelle le lecteur sur le sujet des écarts, des discontinuités dans sa connaissance d'une histoire américaine racontée par les vainqueurs : l'effacement par cette histoire de la pluralité des voix et du processus d'uniformisation hégémonique de la parole, permet de faire de l'incompréhension ponctuelle un ethos de lecture et d'écriture et de décloisonner la fiction de la non-fiction.

Les « romans réalistes » d'Everett, ou « romans de l'Ouest », sont ainsi loin d'être ceux où la réflexion métatextuelle est la moins importante puisque chaque narrateur, David Larson, John Hunt, et Robert Hawks, met en texte son détachement proclamé et sa conscience des clichés auxquels ils ne souhaitent pas correspondre. Le « bord » de l'ironie, la friction au moment où le narrateur détaché se trouve lieu de coalescence de tout ce qui dans le monde résiste aux cloisonnements, permet ainsi une problématisation de l'horizon comme toujours en mouvement dans l'interdiscursivité.

3. *The Body of Martin Aguilera, Cutting Lisa, Zulus, So Much Blue* : « dépourvu de monde, donc, je m'évanouis⁵⁴ »

Le regroupement de deux romans courts et relativement classiques dans leur facture (*The Body of Martin Aguilera*, et *Cutting Lisa*) et de deux romans faisant preuve d'une plus grande autoréflexivité (*Zulus*, et *So Much Blue*) se justifie par leur construction commune autour d'un centre absent ou au contraire, rendu aberrant et abject par la saturation de l'activité d'élucidation le concernant. Ainsi, *The Body of Martin Aguilera* comme *So Much Blue* font reposer leur intrigue sur la disparition

⁵⁴ Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Editions Points, 2015, p.11.

respectivement d'un cadavre et du frère d'un personnage, et la cascade de secrets et complots qui en découle, tandis que *Zulus* comme *Cutting Lisa* font de la maternité un problème à résoudre. Là où nos deux précédentes analyses portaient sur le problème du cadre en tant qu'objet métafictionnel de l'écriture, et sur le statut brouillé du rapport entre mythe, réalité, et fiction, nous nous concentrerons ici davantage sur la dimension métafictionnelle du mystère comme objet de commentaire. Ce commentaire est nourri par l'importance du secret et du complot dans l'imaginaire américain, tant historiquement que littérairement : constitué comme paradigme sur lequel repose le fonctionnement intérieur du roman, il sert à réinvestir des schémas narratifs grâce au doute injecté dans le processus de déduction, doute répliqué à l'échelle des actants des romans dans la question de la filiation et du lien familial. Cette section posera les fondations d'une réflexion plus poussée sur la valeur accordée au signe littéraire et au processus d'inférence et de retour vers de multiples centres absents et paroles passées sous silence dans la littérature américaine, réflexion qui fera l'objet d'un deuxième chapitre ; elle fera également écho aux éléments établis quant à la dimension métahistorique de questionnement de la culpabilité et du déni nationaux dont l'œuvre d'Everett se fait mise en procès, à travers une esthétique de l'abjection et une problématisation de la limite entre les corps, les zones, et les romans eux-mêmes.

3.1. *The Body of Martin Aguilera* : « the body is a scattered thing, my friend⁵⁵»

Ayant fait l'objet de peu d'attention de la part de la critique everettienne, ce qui s'explique probablement en partie par son indisponibilité matérielle chronique, *The Body of Martin Aguilera* concentre néanmoins plusieurs traits caractéristiques de la fiction d'Everett.

Publié en 1997, le roman amorce en effet la figure du narrateur-professeur que l'on retrouve dans *American Desert* et *So Much Blue*. On y trouve également le motif de la disparition d'un corps ou d'une personne, disparition qui remet en cause la confiance du narrateur en ses propres perceptions et que l'on retrouvera de façon plus développée dans *Assumption*. On y retrouve un enfant à protéger (déjà présent dans *Walk Me To The Distance*, *Suder*, et qui sera considéré dans sa dimension posthume dans *The Water Cure*), ainsi que la problématique des liens familiaux conflictuels, dont les tensions reposent sur des questions de filiation, d'infidélité, et de relations

⁵⁵ *Frenzy*, 49.

amoureuses caractérisées par un écart d'âge important au sein du couple (*So Much Blue, American Desert, Cutting Lisa, Wounded*, et d'autres). La mention de Plata Creek nous ramène également sur le lieu de *Watershed*, ce qui suggère un fonctionnement en rhizome de l'univers spatial dans l'œuvre d'Everett. Lewis Mason, le narrateur, emmène sa petite fille, Laura, en visite chez lui, voir son ami Martin Aguilera. Ils découvrent dans les toutes premières pages un corps dont Lewis suppose d'emblée qu'il s'agit du corps de Martin :

The old man was lying face-down in the middle of the room. There was blood on the floor by his head. (...) He knelt beside the body and slowly pushed his hand forward. He rested his palm on Martin's back, moved it up to his neck. He found no pulse⁵⁶.

L'ordre des actions et de l'utilisation des pronoms et noms faisant référence au corps crée un agencement problématique : « the body » ici, non pas « a body », témoigne de l'identification immédiate de Martin par Lewis alors même que son visage est invisible. Cette identification semble se faire davantage à cause de la place occupée dans l'espace par le corps : dans la maison de Martin, alors qu'il vient d'appeler Martin sans obtenir de réponse, il y a une place à remplir et la fonction du cadavre est de combler un manque dans l'agencement des éléments, comme si l'appel linguistique de Martin avait l'effet incantatoire de manifester ce qui ne peut être que *son* corps et pas *un* corps. Cette identification est alors mise à distance à l'aide de « the body », avec toute l'ambiguïté des connotations de ce terme (corps vivant, corps mort), puis réaffirmée dans l'utilisation de « Martin's back » ; le fait que Lewis vérifie si son cœur bat encore dans une série d'actions décomposées et découpées, sans aucun lien temporel ou logique explicite, permet une mise en texte du caractère disjoint et saccadé de la scène. La variation des manières de faire référence au corps au milieu de la pièce établit déjà de façon précoce le flottement ontologique dont le corps de Martin fera l'objet par la suite. Lors de son appel au shérif, Manny Mondragon, Lewis remet en question sa perception :

Then Lewis recalled that the body had been facedown. He hadn't actually seen the face of the dead man. 'I didn't really see his face'. (...) It had to be Martin. He had Martin's build, his clothes. (*TBOMA*, 10)

Une fois la scène du crime prise en charge par la police, l'absence de corps est constatée : « There was no body, no blood, but there was a stain on the floor. »

⁵⁶ Everett, Percival. *The Body of Martin Aguilera*, Singapore Books, 1997, p.3.

Le jeu des pronoms, adjectifs possessifs, et articles, « the body », « the dead man », « his face », « Martin », « Martin's build », « his clothes », fait du corps absent de Martin Aguilera et de son statut l'objet de l'intrigue des premières pages avant même d'envisager une potentielle enquête quant aux raisons de sa mort, en instaurant un mouvement oscillatoire autour de son identification, puis en créant une incertitude autour du fait que ce corps ait même existé. Le jeu entre les deux pôles de certitude se maintient au cours de l'examen de la scène, pour créer des alternatives définies : « Somebody moved him or he wasn't dead. » (*TBOMA*, 8) Le processus d'identification se déconstruit, à travers la disparition d'un corps et la remise en question qui en découle ; le corps provoque une mise à distance du processus de déduction⁵⁷. La tache sur le sol, preuve de la disparition de quelque chose, s'oppose à l'affirmation péremptoire de Manny : « if somebody moved him, then they left signs » suivi de « no tracks, nothing brushed over. » (*TBOMA*, 9) Le doute quant à l'existence du corps est permis parce que le paradigme indiciaire ne peut se mettre en route : on a un retournement du processus logique d'enquête policière, puisque la progression habituelle (une personne est disparue jusqu'à ce que l'on retrouve son cadavre, ou elle est vivante) est inversée, et que le corps devient non pas le lieu de concentration d'indice et le point de départ d'une démarche d'enquête, mais le lieu de béance du texte et de l'intrigue, ce qui fait déraiser l'ordre logique des choses. Tout est objet de soupçon : la filiation de Taylor, qui prétend être le fils de Martin, est un autre des liens qui ne sont mis en avant que pour être déstabilisés par l'enchaînement narratif. L'annonce suspecte, par Manny Mondragon, de la deuxième découverte du cadavre de Martin « I'm sorry to tell you that we found Martin Aguilera's body in the river this morning », crée une aberration logique (une personne ne peut mourir deux fois, être tuée à deux endroits différents) que *American Desert* développera sur tout un roman sept ans plus tard, et qui permet de situer l'intrigue sur un modèle non pas de choix entre deux options, mais d'oscillation constante sans résolution possible. L'idée même d'élucidation du crime est alors mise à mal par l'incertitude quant à l'existence d'un mystère à élucider, le corps de Martin, reproduisant le mécanisme de décrédibilisation

⁵⁷ « Le cadavre (cadere, tomber), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux. Une plaie de sang et de pus, ou l'odeur douceuse et âcre d'une sueur, d'une putréfaction, ne signifient pas la mort. Devant la mort signifiée – par exemple un électroencéphalogramme plat – je comprendrais, je réagis ou j'accepterais. (...) Si l'ordure signifie l'autre côté de la limite, où je ne suis pas et qui me permet d'être, le cadavre, le plus écoeurant des déchets, est une limite qui a tout envahi. Ce n'est plus moi qui expulse, « je » est expulsé. La limite est devenue un objet ». (Kristeva, 11).

du complot dans la société américaine des années 90 : paranoïa et surinvestissement sémiotique de certains indices servent à délégitimer le processus, en faisant du processus réussi de « faire sens » le lieu même du soupçon interprétatif⁵⁸. Le corps de Martin bien que sans vie est sans cesse en mouvement et son existence est toujours mise en doute ; une fois retrouvé, on mentionne déjà sa réduction en cendres, « I told the sheriff to go ahead and have him cremated », et donc la destruction d'indices potentiels. Les brûlures que Lewis a repérées sur un cadavre d'écureuil près de la maison⁵⁹ renforcent l'impression qu'il y a effectivement une anomalie dans la région ; cependant, c'est le fait d'amener l'écureuil chez le vétérinaire Cyril Peabody, qui est impliqué dans l'affaire d'empoisonnement du canyon, pour élucider la cause de la mort de l'animal et de ses brûlures qui va attirer l'attention de ce dernier sur Lewis. L'effraction dans la morgue se solde également par un échec ; Lewis et Taylor arrivent à temps pour voir un corps être dérobé, scène qui est rétrospectivement mise en doute, comme la découverte initiale du cadavre, par Lewis : « Looking at the night, he found it difficult to believe he had just sneaked into a mortuary and witnessed the theft of a body. » (*TBOMA*, 49) Le corps, de nouveau, a un statut instable et ne fait que repousser le moment de la découverte, de la reconnaissance, et donc de la confirmation qu'il y a bien ici existence d'un mystère à résoudre. En cela, c'est la forme même du roman policier qui est problématisée; cette démarche de remise en question de la forme ne porte cependant pas sur le flou entre fait et fiction mais sur une fragilité de la cohérence interne de l'univers fictif construit et de la fiabilité du narrateur.

Les corps deviennent, enfin, monnaie d'échange : Peabody, le vétérinaire qui est à l'origine de l'empoisonnement de la zone, kidnappe Maggie, la compagne de Lewis, pour le forcer à obtenir le corps de Martin en échange. Le motif de l'absence, de ce qui manque, qui n'est pas à sa place, est le point de convergence des différents fils de l'énigme du roman, puisque de la disparition du corps, on se trouve déplacé vers une surabondance paradoxale de ce qui devrait être là :

Again, even more, he was struck by the absence of the sounds of birds. The trees seemed to be suffering now as well. He climbed higher and found the leaves of the

⁵⁸ « Mapping fringe ideas is a difficult undertaking. Familiar intellectual landmarks are unavailable, and the inhabitants of these territories tend to speak languages difficult for outsiders to penetrate. » Barkun, Michael. *A Culture of Conspiracy: Apocalyptic Visions in Contemporary America*, University of California Press, 2006, p.XI.

⁵⁹ « Lewis studied it [the squirrel]. The hair was gone from several spots on the small animal's body and the flesh was raw. » (*TBOMA*, 22)

aspens curling. There were no flies, no bees. He turned over a log and found nothing. If things were dying, they still had to be somewhere, he thought. "Do you hear it?" Lewis thought he was saying. (...) "No birds," he said. "No animals." (TBOMA, 55)

Cette absence de signes est le symptôme d'une contamination : de même que l'eau dans la réserve Plata dans *Watershed* avait été empoisonnée, de même dans *The Body of Martin Aguilera* on constate une infiltration des corps par un élément toxique dont l'enjeu est éminemment politique. La contagion existe alors à deux niveaux, intradiégétique et extradiégétique, puisque *The Body of Martin Aguilera* et *Watershed* se trouvent superposés, dans une relation de transfictionnalité, et suggèrent le débordement de la zone géographique de Plata d'un roman à un autre (la notion de transfictionnalité « s'appuie sur le postulat que le monde fictif « déborde » de l'intrigue qui s'y déroule⁶⁰ »).

Une fois le corps de Martin pris en main, proprement manipulé, une fois que ce corps a en d'autres termes pris toute sa place et son épaisseur dans la narration, l'effet de vide et de creux s'inverse : ses limites se brouillent par peur de la contagion et de la contamination. Une tache se développe sur la main de Lewis, ce qui lui fait craindre une contagiosité du corps et le fait s'inquiéter pour Maggie : « he was mad at himself for having let Maggie handle the corpse ». Les vers grouillent sur le corps en décomposition :

Maggots crawled on his face, in his mouth, around his eyes. Lewis looked up at the sky and screamed, screamed as loud as he could. He tried to throw up, but nothing came. He just dry-heaved, the muscles of his entire body pressing to release something that was not there. (TBOMA, 144)

Cette abondance de vers accentue la substantiation accrue de la matière du roman : de flou ontologique, on passe à une condensation des preuves d'un complot, comme les brûlures sur son corps, et l'apparition de signes de toxicité sur le corps de Lewis entraîne une accélération temporelle et donc une pression accrue quant aux enjeux du mystère. De l'absence de signes (le corps, les bruits des oiseaux) comme preuve d'activité suspecte, la transition vers une abondance d'événements, de rebondissements, de motifs et scènes du film d'action (la prise d'otages, l'échange de la rançon, la course poursuite, la fusillade et la mort de Maggie, le face à face entre Peabody et Lewis) qui s'accumulent et saturent le dernier tiers du roman provoquent

⁶⁰ Saint-Gelais, Richard. *Fictions Transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Editions du Seuil, 2011, p.26.

un déchainement de violence. Le corps de Martin Aguilera devient donc un lieu de convergence de signes, dont la révélation, la propagation et l'intensification se fait de façon proportionnelle à la multiplication des efforts pour le faire disparaître ; les motifs de marginalisation (la présence d'une secte, par exemple) et d'incertitude quant à la fiabilité des opérations de déduction du narrateur, mise en place dès les premières pages par la disparition du corps et la remise en question de son identification, sont ainsi diffractés une fois de plus et font écho aux ouvrages traités précédemment, ce qui cristallise le geste de mise en forme, de focalisation, et de cadrage comme objet métatextuel de la fiction d'Everett.

3.2. *Cutting Lisa* : the « ever-thickening center⁶¹ »

Cutting Lisa (1986) comme *Zulus* (1990) ont en leur centre des femmes enceintes dont le bébé fait l'objet d'une focalisation spécifique : *Cutting Lisa*, parce que l'existence même du bébé est une aberration dont le narrateur n'a pas conscience, *Zulus*, par un effet de miroirs, parce que l'existence du bébé d'Alice Achitophel est due d'abord à une erreur administrative qui lui a fait échapper à la stérilisation de toutes les femmes, puis à un viol qui se déroule dans sa propre maison. Centre corporel, centre narratif et centre herméneutique se superposent ainsi en se rejoignant dans l'idée d'un être dont l'existence menace l'intégrité familiale, corporelle et sociale.

La construction du roman *Cutting Lisa* autour d'un centre énigmatique est opérée d'abord par l'annonce du titre et du prologue. En effet, John Livesey, gynécologue obstétricien, doit réparer la boucherie commise lors d'une césarienne à domicile de Gertrude Thompson par son mari. La répulsion du narrateur pour cette action est mêlée de fascination : « what bothered him was that he was finding Thompson's action somehow beautiful⁶² ». Le mari de Gertrude Thompson disparaît par la suite du roman, qui se concentre sur la visite de John Livesey chez son fils Elgin et sa belle-fille, Lisa. L'annonce par Lisa à son beau-père de sa grossesse enclenche l'anticipation du lecteur quant au mode d'accouchement. L'état de Lisa fait alors l'objet de conversations avortées entre elle et son beau-père, à plusieurs reprises :

“I'm really glad you're here, Dad.”

“Yeah?”

“This is not the time for a baby.”

⁶¹ Everett, Percival. *The Water Cure*, Graywolf Press, 2007, p.17.

⁶² Everett, Percival. *Cutting Lisa*, Louisiana State University Press, 2000 (réédition), date originale de publication 1986 par Thicknor & Fields, p.7.

She looked at his eyes and shook her head. "Please listen to me." "What is it, Lisa?" She didn't answer. (CL, 19).

Peu après, on apprend en même temps que John que Lisa entretient une liaison avec Greg Yount, et qu'Elgin a subi une vasectomie avant la date de conception de l'enfant. Ces deux informations se donnent à voir sur le mode du dérapage linguistique. Alors qu'Elgin et Greg sont en danger, Lisa s'écrie « Greg⁶³ ». La situation n'était toutefois pas complètement claire jusqu'à ce que Katy, la petite-fille du narrateur, laisse échapper que son père a subi une opération, « he had a vectomy », (CL, 95). Le mot dans le parler enfantin amputé de son milieu, « vasectomy », fait alors écho linguistiquement et structurellement au centre béant du roman ; John comprend alors que le bébé de Lisa est la preuve physique de sa liaison avec Greg Yount. Le corps biologique devenu signe à interpréter est reproduit dans une conversation entre John et Greg, sur un parasite causant la maladie du sommeil, « *Trypanosoma gambiense* », qui a la faculté de se déguiser pour entrer chaque fois avec une surface d'anticorps différents et continuer son assaut. Le centre du parasite est ainsi camouflé, passe inaperçu, de la même manière que le bébé de Lisa semble à tous être ce qu'il devrait être, c'est-à-dire l'enfant de son mari. La conversation à double sens sert d'avertissement à Greg, un avertissement qui semble lui échapper, mais est saturée de sens multiples au niveau linguistique : l'étymologie de « *trypanosoma* », du grec *trypo*, « creuser ou percer au moyen d'un mouvement circulaire », redouble le motif du centre manquant de densité, et rend par sa suggestivité violente rétrospectivement l'inquiétante scène de césarienne du prologue d'autant plus présente à l'esprit du lecteur ou de la lectrice. Le roman s'achève juste avant l'accouchement de Lisa, déroband la scène et son enchaînement logique en ne donnant à voir que des contours et des symptômes à relier. L'insistance sur le chocolat chaud devient suspecte, d'abord par effet d'annonce de John : « it's cool enough tonight for me to make the famous Livesey cocoa » (CL, 145). La petite fille de John, Katy, s'endort peu après, tandis que Lisa évoque sa propre envie de dormir : « Katy yawned once and was sound asleep (...) "I'm feeling a little sleepy myself." » (CL, 146) Le chocolat chaud fait figure de *pharmakon* : normalement symbole de la boisson réconfortante et stéréotype de la soirée familiale au coin du feu, la saturation de sa présence dans la scène sert ici par son intensification linguistique à signaler son utilisation comme anesthésiant, le versant

⁶³ « Lisa had gasped "Greg", not "Elgin", nor "Oh, shit!" She had said *his* name and John had heard her. As clear as her utterance had been, so was the whole situation. » (CL, 86)

négatif et logique de sa fonction habituelle de boisson qui aide à l'endormissement. Signe linguistique et élément corporel voient ainsi leurs fonctions mises en parallèle. L'anesthésie de Lisa est complétée par deux doigts de whisky, dont le goût amer et l'effet étourdissant⁶⁴ sont les signes de son utilisation comme anesthésiant. L'utilisation de boissons comme vecteurs de drogue fait écho au motif du parasite évoqué plus haut et qui compose le motif du roman, un centre inaccessible en raison du flou ontologique et originaire qui l'entoure. La dernière phrase du roman pose ainsi le cadre de la césarienne à venir en en faisant disparaître le centre, « he switched on the overhead light in the kitchen and cleared the table » (CL, 147). Sylvie Bauer dans son article « Private turbulent seas » souligne le refus de John de peindre la lune, une figure associée symboliquement à la féminité et aux cycles menstruels, mais qui incarne surtout une forme de mise en limites de l'infini dans ses contours : « And perhaps this is the reason why John won't paint the moon, won't draw limits around the symbol of the limitless⁶⁵. » Le parallèle entre la césarienne que John Livesey va effectuer sur le corps de sa belle-fille, césarienne qui se retire à l'extérieur du roman, et la figure de la lune qui est justement associée à la fertilité, fait se rejoindre l'incarnation corporelle de la fertilité et la figure symbolique de la lune que John Livesey refuse de peindre. Une écriture asymptotique dans *Cutting Lisa* répète donc ces les approches d'un centre indicible dont la force gravitationnelle aspire toute activité signifiante.

3.3. *Zulus* : « She now goes by the name Alice⁶⁶ »

Zulus, tout en s'inscrivant un genre apocalyptique, reprend le motif de la grossesse comme aberration : Alice Achitophel, dernière femme sur Terre encore fertile, est violée par un homme qui s'introduit chez elle au début du roman en repoussant progressivement les limites de sa serviabilité. Le jeu des pronoms fait glisser le centre du pouvoir dans la scène : de la demande initiale, « Do you mind if I watch from your porch⁶⁷? » en passant par un acquiescement par la négative « I won't object if you watch for a few minutes », Alice Achitophel est amenée à proposer à

⁶⁴ « She held her hand to her head and tried to take a step. » (CL, 147)

⁶⁵ Bauer, Sylvie. « Private Turbulent Seas : painting The Moon in *Cutting Lisa* by Percival Everett », *Lectures du Monde Anglophone / LMA*, 1, 2015.

<http://eriac.univ-rouen.fr/private-turbulent-seas-painting-the-moon-in-cutting-lisaem-by-percival-everett/>

consulté le 20 mars 2019.

⁶⁶ Everett, Percival. *Glyph*, Graywolf Press, 2014, p.207.

⁶⁷ Everett, Percival. *Zulus*, The Permanent Press, 1990, p.8.

l'inconnu de rentrer parce que lui-même lui a suggéré de retourner à l'intérieur. « You should be inside » laisse ainsi place à « Would you like to come in for tea? » (*Zulus*, 10) Ce mouvement intrusif qui se nie comme tel instaure dès le début un problème de limites, de cadre, se déclinant à l'échelle du corps d'Alice, et à celle du monde post-apocalyptique. Alice échappe à ces cadres en débordant littéralement du poids qui est attendu d'elle, et en occupant une place importante à l'intérieur du roman, puisque l'inconfort engendré par le déplacement de son corps trop gros dans le monde qui l'entoure est décrit par le menu. Sa grossesse fait en outre d'elle un secret ambulante. Alice Achitophel semble pouvoir n'être écrite que dans un corps remarquable, assignée à une forme de monstruosité, à comparer avec la quasi inexistence des corps des personnages des autres romans du corpus. Le mouvement du corps se fait toujours en reconquête permanente d'un espace qui ne l'acommode pas. Alice a besoin de lutter pour monter les escaliers : « she struggled up the stairs to the bathroom. » (*Zulus*, 15) Cette lutte est si omniprésente qu'elle apparaît sous deux mots différents, *struggle* et *fought* : « she fought the stairs to her bed. » (*Zulus*, 19) Chaque geste d'Alice envers son corps s'envisage également comme une lutte de territoire, où elle essaie d'accéder à des replis cachés pour se laver, s'habiller, s'examiner : « fingering the creases on her cheeks and feeling between the folds of her chins. » (*Zulus*, 15) Par son corps débordant, Alice Achitophel se trouve être le site de l'abjection, de l'impossibilité pour son corps de se faire oublier comme corps et d'être une ligne marquée entre soi et l'extérieur. L'épaisseur du corps fait que des parties frottent l'une contre l'autre et produisent de la sueur, une préoccupation constante d'Alice : « [she] took one of the napkins and wiped the sweat between her thighs.» (*Zulus*, 24-25) Cette sueur l'a marquée au point d'en garder un souvenir présent après son accouchement d'une version plus mince d'elle-même : « remembering being fat, her thighs sticky from perspiration and rubbing together, the friction. » (*Zulus*, 139) Certains de ses membres se désolidarisent de son corps lorsqu'elle essaie d'occuper moins de place : « huddled close to herself, rubbing her arms and legs [...] one of her massive legs fell asleep. » (*Zulus*, 33) Le flou des limites entre sujet et objet peut être mis en contraste avec la certitude absolue et instantanée de sa grossesse, une certitude immédiate qui s'offre à elle dans la même phrase que la fuite de son violeur: « The man ran out through the back door and Alice Achitophel just stayed a mound of fat on the floor, smelling of the man with the little penis, now crying and smiling and knowing that she was pregnant. » (*Zulus*, 12)

La contagion qui se répandait dans la réserve de Plata dans *The Body of Martin Aguilera* ainsi que dans *Watershed* faisait du roman le lieu du brouillage des limites entre sujet et objet. Dans *Zulus*, la contagion se manifeste sous forme de poux dont elle se débarrasse avec un détergent agressif, mais prend aussi la forme d'une expansion spirituelle d'Alice, capable désormais de ressentir les réactions des autres :

The chamber became silent and Alice Achitophel could feel all eyes on her belly, penetrating and probing her, and for the briefest moment she thought she could sense the reactions of the onlookers, finding fear, jealousy, disbelief, and in one case delight. But the insight passed in a wave and she believed she had imagined it, projected her own feelings, varied, imposing and formidable. (*Zulus*, 84).

La sensibilité nouvelle d'Alice aux pensées de ceux qui l'entourent annonce celle de Vlepo, traité plus haut dans *Frenzy*, et de Ted, le narrateur décapité d'*American Desert* (2004), dont l'aberrante existence post-décapitation constitue le mystère principal du roman, et qui peut accéder aux souvenirs de ses interlocuteurs. De même que pour *The Body of Martin Aguilera* et *Watershed*, la porosité structurale de *Zulus* et *Cutting Lisa* se replie sur elle-même, puisque c'est l'absence de limites qui se trouve incarnée au niveau intertextuel, dans une traversée des frontières de chaque roman.

La personnalisation du concept d'abjection dans le corps d'Alice Achitophel connaît son point culminant dans son « accouchement » : au lieu d'expulser ce qu'on imagine être son bébé de son corps, c'est son corps qui s'étend, jusqu'à exploser, pour révéler une autre Alice Achitophel, qui est cependant, en même temps, la même personne.

The room became hot and well with all the flesh, and the woman slipped into a hallucinatory state, seeing into her gut, observing the terrain of her interior and the growing creature within [...] She was a cavern, deep and wide and well-lighted and with pictures carved into the fat-walls of her cavity [...] and standing in the glass case of her uterus, fully developed, frozen still, was a thin Alice Achitophel, waiting to awake, her eyes dead with the promise of coming life, growing, growing, growing to the size of life. And then the woman was breaking up, splitting as her body pressed into the walls of her confinement, breaking her into the light of day, while the earth quaked violently, and fingers pointed at the breaking woman, the opening body yielding the complete woman, full of the brain and emotions of her fat mother, earth mother, Alice Achitophel. (*Zulus*, 108)

Le dédoublement qui permet de regarder à l'intérieur de soi et de se voir fait écho à un épisode moins spectaculaire de *Watershed*, dans lequel Robert suit les traces d'un élan et parvient à sortir de lui-même : « I felt my heart hot in my chest. And then I was outside of myself and looking into my own big, glassy elk eyes. » (*Watershed*, 181) Le même événement se produit dans *Frenzy* : « And then I was atop my own head, peering

through a rather clear window into myself, knowing full well it to be myself. » (*Frenzy*, 49).

Sous une forme différente, on observe ici le même motif : la possibilité d'avoir sur soi le même point de vue que sur le monde extérieur, de sortir de soi tout en continuant d'exister, de se défaire des contraintes d'enfermement dans une unique perspective. Alice Achitophel passe ici du creux (la caverne) au centre duquel se trouve quelque chose (la nouvelle Alice) à une explosion « breaking up », « breaking her into », « breaking woman » jusqu'à ce que la nouvelle Alice soit la limite extérieure, l'enveloppe, et que le cerveau et les émotions de sa « mère », l'« ancienne » Alice, soient à l'intérieur. La triple occurrence de « breaking » sous différentes formes et configurations syntaxiques rend tangible dans le texte l'aberration logique qui s'y produit, le fait de se donner naissance à soi-même, et redouble la densification au niveau linguistique. Alice laisse sa tête derrière elle et peut continuer de percevoir ce qui l'entoure. Lorsqu'elle est certaine d'être de nouveau enceinte, son intuition est confortée par le fait que cela lui est déjà arrivé et qu'elle peut en reconnaître les signes : « She recognized the feeling, the deep tickle more in her mind than her body ; she believed she was again pregnant » (*Zulus*, 177) et « She felt the same turbulence under her hands, waking up and feeling that her belly was larger than before, perhaps a change in size undetectable to the eye, but it was clear to her that she was again experiencing an accelerated pregnancy. » (*Zulus*, 189) L'utilisation de « turbulence » et de « tickle » suggère une modification corporelle aussi bien que psychologique, ce qui renforce la dichotomie entre apparence extérieure et état intérieur, entre indétectabilité de sa grossesse par des signes visibles et certitude absolue de son état.

Alice Achitophel est alors née deux fois, s'est donné elle-même naissance grâce à une erreur de bureaucratie ayant mené à l'oubli du gouvernement de la stériliser. L'usurpation de l'identité d'un bébé mort, Esther MacAree, tireparti de cette même bureaucratie et de la possibilité d'envelopper un secret d'un costume vide, à la manière du parasite polymorphe mentionné par le narrateur de *Cutting Lisa* :

seeing just how empty the world had made its inhabitants and she knew it was easy and every step would be easy because no one cared, could care, had any reason to care (...) Alice Achitophel wondering if she should have thought or said something reverent over the grave of the child whose name she was appropriating. (*Zulus*, 172)

Alice, dont le corps se remplit d'une nouvelle vie, est ainsi mise en opposition avec le vide qui caractérise les autres occupants du monde. L'incertitude dans laquelle elle se trouve face à la tombe vient d'un basculement des normes du deuil et du sens pris par

la mort : elle ne sait quoi ressentir face à un enfant auquel elle se trouve liée par delà les limites entre morts et vivants.

La conjonction d'une esthétique de l'abjection par la langue, l'intrigue, et le genre post-apocalyptique se produit grâce à l'introduction de la classique arme chimique en toute fin du roman.

That is the Agent. That's the gas that they never let go. In the middle of the war they made it. It kills only humans. It does not dissipate in the air but is carried by it. Everywhere. The gas thinks, it seeks out humans and chokes the life out of them. They never used it because it will travel with the wind completely around the planet. (*Zulus*, 243)

Le format même de contagion vient questionner ce qu'est une limite capable de s'imposer à l'Agent : il ne se dissout pas dans l'air, l'air le porte, et au lieu de contaminer tout ce qu'il touche, son action est discriminée ; il n'y a pas de limite à sa zone d'action, et doit donc toujours exister dans une zone de potentiel, de menace, entre les atomes de l'air. *Zulus* tout en réaffirmant les limites du corps à travers la figure de la maternité et ses perturbations met en scène un agent qui rejette les cadres physiques, et permet l'annihilation définitive.

3.4. *So much blue* : « Stuck in the middle with you⁶⁸ »

So Much Blue (2018) permet une formalisation de l'idée de cadre, puisqu'au centre du roman se trouve une toile que le narrateur ne nous montrera jamais, bien que la promesse d'une forme de déplacement de ce que ce cœur absent pourrait signifier voit son accomplissement sans cesse différé dans la structure séquentielle progressive et régressive. Kevin Pace raconte son histoire sur trois plans, « House », « 1979 », et « Paris » ; l'on constate dès lors une absence d'uniformité dans la déclinaison des lignes temporelles, puisqu'intitulées suivant une ville, un lieu relatif, et une année. L'épigraphe de Diane Arbus, « A picture is a secret about a secret », fait écho à et réunit plusieurs dimensions des romans rapprochés de *So Much Blue* : le cadre de la photo, ce que l'on choisit d'y inclure et d'en exclure, et le centre absent et les myriades de diffractions possibles de ce centre. Par le fait de différer la révélation du secret, on construit une architecture du roman autour de différentes versions possibles d'un sens quelconque au comportement du narrateur, qui met en récit des événements de son

⁶⁸ Paroles de la chanson du même titre du groupe Stealer's Wheels, jouée pour la première fois en 1973.

passé par un processus successif de dénégations : « it might be tempting to suggest that his episode of my life here presented is some kind of playing out of a redemption story, and I do mean that in the most vulgar Christian sense, but that is just so much bullshit. » (*SMB*, 15). L'exclamation fait écho à celle de *Percival Everett by Virgil Russell* : « So much bullshit? In the middle of the middle of America. So much bullshit? In the details. » (*PEBVR*, 40) Dans l'extrait de *So Much Blue*, la négation de la valeur de l'interprétation détaillée juste avant se retrouve dans l'affirmation dans *Percival Everett by Virgil Russell* que, paradoxalement, c'est l'accumulation de détails ainsi que ce qui est normalement vu comme important (« the middle ») qui est réduit à néant.

La géographie de *So Much Blue* est construite autour des perpétuels déplacements de Kevin Pace, de El Salvador à Paris, en passant par un chez-lui qui existe dans un entre-deux :

We lived at either the edge of the country or the edge of town, either way being equally unimpressive as the so-called country consisted of large houses with gigantic yards and a smattering of horses and the so-called town was little more than a hamlet, being made up mostly of large houses with smaller yards. Straddling the two, our house was enough town to have a smaller yard and enough country to have a large enough yard for the two outbuildings that served as my studios. (*SMB*, 92).

Inscrites en porte-à-faux par rapport à la division, bien ancrée, entre centres urbains et banlieues, les couches de déconstruction de ce qui justifie cette distinction mettent en exergue la limite entre les mots et les zones géographiques, la relativité de cette limite et des dénotations pour décrire une forme de juste milieu hybride.

Kevin Pace, à l'image de David Larson, John Hunt et Robert Hawks, se dédouane de la prise en charge d'un risque lié au discours :

All that I will tell you is true, but I have no idea what true is. I come by my ignorance honestly, perception beginning and ending at the same neurological point in space. I can tell you that I was still innocent when I hung up the phone that night, and yet I was not. (*SMB*, 14).

La dernière phrase permet à Pace de se désigner comme menteur (« je peux tout à fait dire que j'étais innocent, mais je ne l'étais pas »), tout en mettant en avant son manque de fiabilité puisqu'il semble vouloir être celui qui raconte l'histoire sans pouvoir l'accréditer. La figure du narrateur perdu dans ses mises à distance successives (« being an artist and being able to step outside myself to see » *SMB*, 54 ; « the lie felt good because I had taken control of the narrative around me » *SMB*, 220) semble reproduire le même besoin de contrôle de l'histoire qu'on a pu observer dans *Erasure*, de même

que le motif du cadavre et de la grossesse étudiés plus haut se trouvent respectivement dans les sections « 1979 » et « House ». Le cadavre, le fœtus, et le secret, mis tous trois sur le même plan comme des éléments que l'on enterre, permettent une totalisation de ce qui est contenu symboliquement dans le roman, tout en faisant de ce secret un centre absent. En 1979, lors d'une expédition au Salvador pour chercher le frère de son ami Richard, ce dernier et Kevin tombent sur un cadavre d'enfant qui n'est décrit qu'en cercles sémiotiques concentriques :

I noticed a smell in the air, a burnt something, sulfur, a trace of ammonia. The hair on my neck stood on end. Ahead of us, in the middle of the muddy road, there appeared to be a garment, a sack, a red sweater. Closer, it looked like a doll, but only momentarily. The middle of it was sunk down in the mud. There were little feet, one foot dressed in a sock and shoe. The face was turned away from us. (*SMB*, 71)

Le mouvement de va et vient de l'identification, l'approche du corps, se fait linguistiquement par l'application et le rejet d'étiquettes logiques puis de ce que Kevin souhaiterait pouvoir identifier : d'abord « garment », puis quelque chose d'aussi éloigné de l'humain que possible, « sack », puis le retour vers le vêtement « red sweater ». Le rapprochement avec la poupée est mis de côté, mais la mise à distance se fait de nouveau (« it »). Les pieds sont d'abord deux, puis l'incertitude s'installe (décrit-il deux pieds parce qu'il s'attend à voir deux pieds pour ensuite corriger par la réalité, ou l'un des deux pieds est-il nu et l'autre recouvert d'une chaussette et d'une chaussure ?). Le visage apparaît par sa dérobade, en tant que ce qui devrait être la conclusion de la description et ce qui empêche finalement de nier le fait qu'il s'agit d'un cadavre humain. Le caractère impressionniste de la description à laquelle on refuse une clôture rappelle *Percival Everett by Virgil Russell* : « This whole business of making a story, a story at all, well, it's the edge of something, isn't it? Forth and back and back and forth, it's a constant shuttle movement. » (*PEVR*, 171) La grossesse de sa fille April, grossesse que Kevin promet de ne pas révéler à sa femme ; sa liaison avec la jeune Victoire lors de son séjour à Paris ; le secret au cœur de son mariage, qui est l'absence d'amour pour sa femme : l'espace narratif est saturé de secrets qui n'en sont que pour certains personnages, et de l'enjeu qui les entoure. Le vrai secret, en revanche, celui du tableau, sera donné à Linda mais refusé au lecteur. *So Much Blue* permet ainsi, grâce au réseau de sens tissé avec les échos des romans précédents d'Everett, d'annoncer et annuler ce moment de révélation de la peinture. Le cadre de la peinture n'est ainsi jamais complété par le donné de son centre.

Par la mise en fiction des bords de la fiction, des limites de la focalisation narrative, des genres littéraires, et des différentes mises à distance du paysage interdiscursif américain, Everett est à l'origine d'un « grand roman » dont le motif unificateur repose sur ce qui n'a ni profondeur, ni substance : la ligne, à travers l'idée de la séparation structurante et de ce qui décide de son résultat hiérarchique. Cette ligne est déclinée géographiquement, grâce aux différents modes d'existence à la marge des centres urbains américains et la porosité de ces frontières, ainsi que narrativement, grâce à une démarche métatextuelle sur le point de vue, jusque dans une attention portée au cadavre, à la grossesse comme bornes de l'existence, et à l'abjection comme remise en cause de l'imperméabilité de la limite entre soi et extérieur. La mythologie de la ligne aboutit à une interpellation du lectorat quant aux limites de son érudition, aux présupposés qui guident leur lecture (*Glyph, Assumption*), de même qu'elle met en valeur les hiérarchies textuelles à l'œuvre dans l'histoire et la littérature américaine. L'idée de « framing » peut alors être examinée dans un double sens, dont le premier, le cadre conditionnant l'interprétation, conduit au deuxième : l'activité de faussaire à l'œuvre dans l'enquête policière, qui fait passer un signe pour ce qu'il n'est pas, « force » l'interprétation, et inverse l'ordre de causalité, pour inculper l'innocent. Cette pluralité de figures de la ligne et de la limite permet de préparer une étude de la manière dont l'organisation sémiotique installe une esthétique de l'énigme, par la question de la profondeur du signe littéraire et de la référence, par la mise au centre du roman de l'écart avec les textes référencés, de la mise sur le même plan des textes de fiction, textes de théories, mythes de l'Amérique⁶⁹, et l'herméneutique fictionnalisée qui met sur le même plan intertexte provenant de l'extérieur du roman et signes à interpréter à l'intérieur du paradigme énigmatique du roman, dans la verticalité comme dans l'horizontalité d'une certaine remise en question du symbole comme élément de spatialisation et d'exclusion. Cet effondrement des niveaux de lecture sur eux-mêmes donnera lieu à une étude de la manière dont le « grand roman » d'Everett se constitue à l'intersection entre allégorie, mystère et énigme. Par l'intégration des discours historiques, littéraires, théoriques et philosophiques, aux romans, il inclut puis détourne la possibilité d'une clé de lecture, tandis que le cadrage de chaque narration autour

⁶⁹ « Ainsi voit-on de nos jours le texte devenir le terrain où se *joue*, se *pratique* et se *présente*, le remaniement épistémologique, social et politique. Le texte littéraire actuellement traverse la face de la science, de l'idéologie et de la politique comme discours, et s'offre pour les confronter, les déplier, les refondre. » Kristeva, Julia. *Sémiotique*, Nouvelles Présentations, Points, 2017, p.18.

d'une tentative de déjouer la nécessaire partialité du point de vue permet une orientation vers une forme d'épiphanie. L'objet du paradigme énigmatique semble cependant de refuser la clôture du sens, la co-incidence du signe avec une seule signification, et une esthétique de l'activité de résolution concentrée sur le mouvement herméneutique pour lui-même en tant que mise au jour réflexive de ses nécessaires insuffisances.

4. *Assumption* : un terrier de faussaires

Assumption (2011) permet, par sa construction, de mettre en valeur les points aveugles des lecteurs, et le fait que le genre policier encourage certaines attentes lors de la lecture qui nourrissent ces points aveugles. Ogden Walker, officier de police, enquête au fil du roman sur des disparitions successives. On comprend à la toute fin que la poursuite engagée n'a pour but que de couvrir ses traces, puisque le criminel n'était autre que lui-même⁷⁰. L'utilisation du sous-titre « A Novel » pose ici question : *Assumption* est en effet divisé en trois sections, apparemment sans liens les unes avec les autres autre que le fait qu'Ogden est pris dans les affaires successives qu'elles racontent. C'est ce sous-titre qui unifie en partie le texte, en même temps qu'il invite à tourner un regard soupçonneux vers la nature du roman. Les conventions génériques du roman policier sont redoublées du filtre de lecture associé au fait qu'il s'agit d'un officier de police noir, dans un roman écrit par un écrivain noir, auquel on assigne une obligation de production d'un discours spécifique et caractérisé (limité) par son appartenance à une communauté. Dans son article, « Counter-Counterstorytelling : Rereading Critical Race Theory in Percival Everett's *Assumption* », Matthew Mullins souligne l'importance chez Everett de la conception de l'identité raciale comme imposée de l'extérieure puisque située dans les croyances et actions de la personne raciste : « *Assumption* suggests that race is irreducible to skin color by locating race in the beliefs and actions of the racist⁷¹. » Il insiste également sur la nécessité de ne pas considérer le roman *Assumption* comme prenant la direction d'une réécriture univoque illustrant simplement des concepts de « critical race theory », mais plutôt comme une manière de repenser, à travers l'ambivalence du personnage principal, ces concepts à

⁷⁰ La troisième partie jette un doute rétrospectif sur les affaires des deux premières et la narration qu'en a faite Ogden.

⁷¹ Mullins, Matthews. « Counter-Counterstorytelling: Rereading Critical Race Theory in Percival Everett's *Assumption* », *Callaloo*, 39(2):457-472, 2016, p. 464.

partir de l'œuvre littéraire⁷². Le but n'est alors pas d'inscrire dans un cadre différent, mais de montrer qu'il est possible pour un personnage noir d'exister dans une œuvre en déconstruisant les attentes placées sur lui de part et d'autre :

By turning Ogden into a cold-blooded killer Everett radicalizes his earlier counterstories and produces a fictional world in which a black man's identity can be formed without reference to the expectations and dominant narratives of white people. (Mullins, 467)

Les impasses telles que mises en valeur dans le roman, à la fois géographiques, identitaires et interprétatives, créent une obligation de naviguer entre différents cadres de lecture, ainsi qu'une mise en valeur des structures du centre, de la marge, et des processus d'identification sans cesse perturbés. On note également qu'*Assumption* s'inscrit dans la mythologie géographique everettienne, puisque l'intrigue se situe à Plata Ridge, New Mexico, un nom que l'on trouvait déjà dans *Watershed*, et que la secte catholique au cœur de l'intrigue de *The Body of Martin Aguilera*, les Penitentes, occupe la même fonction narrative que dans cette dernière. La famille de José Marotta, un des défunts qui figurent dans la première partie du roman, dérobe son corps pour éviter l'autopsie et l'enterrer selon leurs rites. L'entreprise de pompes funèbres porte également le même nom dans *The Body of Martin Aguilera* et dans *Assumption: Fonda's Funeral Home*. Ce jeu d'échos à travers de ponctuels rappels s'opère cependant au niveau spatial selon une logique de glissement et de variations : là où Plata Mountain, dans *Watershed*, se situait dans le Colorado, *Assumption* se déroule dans l'Etat du Nouveau-Mexique. Tandis que Fonda's Funeral Home et le corps de Martin occupent le centre du roman précédent, *Assumption* suit une multitude d'affaires de disparition de personnes, de cadavres, d'argent, et de complots criminels, qui semblent être autant de poudre aux yeux du lecteur.

Au fil du roman, Ogden Walker ne cesse de poursuivre des personnages dont les alias et fausses identités s'accumulent et se recourent. Ainsi, la femme se faisant passer pour Jenny, fille d'Emma Bickers qui est décédée dans la première partie du roman intitulée « A difficult likeness », est démasquée par Ogden grâce à son mensonge sur la mère d'Emma Bickers : « You can cut the act, Jenny, or whatever your name is. You told me your grandmother raised you. Emma Bickers's mother died when she was a child. »

⁷² « I would argue that Everett's fiction cannot be fully realized by the concept of the counter-story. In fact, I would characterize much of his work as counter-counterstorytelling, and would advocate that we reread critical race theory through the lens of Everett's fiction and not only read Everett's fiction through the lens of critical race theory. » (Mullins, 458)

(*Assumption*, 94) Le vrai nom de Jenny Bickers n'est jamais révélé. Le titre même de la section « A difficult likeness » invite à la réflexion sur des questions de point de vue et de fiabilité : de quelle perspective l'adjectif « difficult » se place-t-il ? Qui considère la ressemblance comme problématique⁷³, entre quels éléments la ressemblance est-elle établie ? La ressemblance doit être constatée par quelqu'un pour exister, de même que son caractère rétrospectivement problématique. Le même problème se pose pour « My American Cousin » et « The Shift », deux expressions qui supposent un point de départ, d'un centre non spécifié : le cousin ou la cousine de qui ? Un glissement qui partirait de quel point ? Pour arriver à quel autre point ? Dans « My American Cousin », une femme prétend s'appeler Caitlin Alison, être irlandaise, et être en quête de sa cousine, Fiona McDonough. En réalité, on apprend que le vrai nom de Caitlin Alison est Carol Barelli, qu'elle n'est pas d'Irlande mais du Colorado : « “I take it she wasn't Irish” “No, she was Denverish.” » (*Assumption*, 33)

La spatialisation du roman est redoublée par le tourbillon de déplacements géographiques auxquels l'enquête contraint Ogden : de nombreux allers-retours au sommet de la montagne au-dessus de Niebla Canyon, puis vers Albuquerque puis Tempe, dans la première partie ; vers Denver et Dallas dans la deuxième partie. Ces déplacements permanents remettent en question la légitimité d'Ogden : « “I'm a cop in New Mexico” “Well, this ain't New Mexico, cowboy, so up here you ain't no cop.” » (*Assumption*, 146)

Ogden semble lui-même avoir des doutes quant à sa propre compétence en tant qu'enquêteur, suite aux erreurs commises dans ses enquêtes au fil du roman, comme s'il se trouvait pris dans une performance sans sens de ce qu'un enquêteur est censé faire. Ces doutes peuvent cependant à la fin du roman être relus comme pur affichage : Ogden ne faisait-il pas semblant d'être incompetent pour mieux dissimuler au lecteur une culpabilité éventuelle ? Le recul pris par l'officier de police sur ses capacités sert à instaurer une impression trompeuse de sincérité, puisque le doute est intégré à la narration et désamorce celui qui pourrait être ressenti et activé par le lecteur lui-même lors de la troisième partie, « The Shift ». Des remarques telles que « playing deputy⁷⁴ », « his so-called investigation⁷⁵ », et « he wouldn't know a clue if it jumped and bit him

⁷³ Traduction du titre de la section réalisée par Anne-Laure Tissut dans *Montée aux Enfers*, Babel, 2014 : « Une ressemblance problématique ».

⁷⁴ Ibid, 20.

⁷⁵ Ibid, 20.

on his pecker⁷⁶ » suggèrent qu'Ogden a conscience de la pantomime qu'il joue en tant qu'enquêteur. Ogden apparaît remettre en question ses motivations et les biais qui peuvent obscurcir sa démarche : « or was it some ego thing, or worse, some macho thing driving him? » (*Assumption*, 150) Ces indices préparent le terrain du retournement final qui s'opérera non pas au moyen d'une épiphanie du détective raté, mais de la révélation faite au lecteur que le travail de remise en question effectué par Ogden Walker sur ses capacités de détective, et donc cette tentative de sortir de lui-même, de se considérer de l'extérieur, était un écran dissimulant le véritable centre absent du roman, la superposition entre criminel et enquêteur dans la troisième partie. Le désamorçage en amont des doutes possibles des lecteurs se poursuit jusqu'à la fin :

He tried hard to remember every detail of the previous day. He was trembling, even beginning to doubt himself, his memory, to doubt everything. Felton said he had seen no boy, was particularly adamant about that. Ogden found himself wondering if there had in fact been a boy. (*Assumption*, 195)

Ogden est ainsi doublement au centre du roman, puisqu'il occupe ces deux places, à la fois auteur du crime et détective chargé de couvrir les traces de ce crime tout en prétendant le résoudre, dans une démarche circulaire. La spatialisation du roman s'opère ainsi à la manière d'une superposition à un niveau métanarratif, dans la distribution des rôles et positions d'un roman de détective habituel. Le meurtrier est l'enquêteur, les alias se multiplient, et l'onomastique même à l'œuvre dans le roman encourage les confusions de rôles. Un des exemples de ces recoupements et superpositions peut être observé dans le cas Warren Fragua, le partenaire d'Ogden, dont le nom veut dire « terrier de faussaire » mais dont la traduction nécessite de combiner deux plans différents, l'anglais et l'espagnol. L'indice donné par ce nom annonce et contient la façon dont le roman est lui-même organisé comme un labyrinthe d'indices trompeurs et d'impasses interprétatives. Le changement de langue et les points aveugles dans la compréhension que cela peut générer se répètent lors d'une conversation sur le lieu auquel l'expression « Fog Canyon » fait référence : non seulement le nom du canyon veut dire « brouillard », ce qui donne paradoxalement grâce à un nom précis une impression de flou sémantique, mais Felton, le collègue d'Ogden, ne reconnaît pas le lieu puisque lui-même l'appelle habituellement Niebla Canyon, sans savoir pour autant que Niebla veut dire Fog.

⁷⁶ Ibid, 27.

“At Fog Canyon”, the man said. “That’s what we were told it was called. We were going to hike up to the falls.”

“Never heard of it,” Felton said.

“He’s talking about Niebla Canyon,” Ogden said.

“That’s what *niebla* means?” Felton said. (*Assumption*, 65)

Ogden est celui qui est capable de naviguer entre les deux côtés et de décoder pour Felton ce à quoi correspond ce nom. Il renforce par là sa position interprétative entre deux pôles. Malgré ses insuffisances prétendument assumées dans le domaine de l’enquête policière, Ogden tout comme Robert Hawk dans *Watershed* se place également en position d’expert local lors de sa conversation avec Caitlin, notamment en termes météorologiques :

The rain came and it came hard. Ogden turned the wipers on fast and leaned a bitt forward in his seat.

“Wow,” Caitlin said.

“We call this a drizzle in these parts.”

Just as quickly as the rain had come they were driving out of it. Ogden glanced in his mirror to see the edge of the shower behind them. “This will happen on and off today,” he told her. (*Assumption*, 113)

Cette posture vise purement à impressionner Caitlin, puisque peu avant, au début du chapitre, Ogden seul dans sa caravane ne peut compter que sur la radio, et donc une source extérieure d’informations, pour lui donner des précisions météorologiques :

It was going to be a hot day and the bunnies were finding all they could eat before they had to seek shelter from the sun. Ogden wished he could have known what the weather could be by looking at the sky or by a smell on the wind or by noticing the behavior of hawks or ants, but instead he knew because the radio had told him. At least he knew how to switch on a radio. (*Assumption*, 99)

Ogden est ici le nœud d’une tension entre l’idéal d’une expertise procurée par une connaissance intime des signes de son environnement, idéal appartenant à une mythologie de l’habitant authentique de l’Ouest, et l’insuffisance d’Ogden confronté à ses manquements. Cette tension dans *Assumption* contribue à mettre en valeur la nature située du savoir et l’utilisation des communautés de savoir comme appartenance et moyen de se définir toujours *par rapport* à un élément extérieur à l’endroit auquel le narrateur voudrait appartenir. Ignorant et amer face à sa propre ignorance dans la solitude de sa caravane, Ogden construit une performance d’expert face à Caitlin, étrangère à la communauté : « *we call it a drizzle in these parts.* »

Ogden n’appartient véritablement à aucune communauté dans le roman, et brouille en outre les pistes de son identité dans la troisième partie. Une analyse de l’instrumentalisation de ses compétences météorologiques permet de réunir trois

perspectives pertinentes quant à *Assumption* mais aussi quant au reste du corpus, ce qui justifie l'analyse isolée de ce roman au centre de ce chapitre. La subversion du paradigme indiciaire, la dimension spatiale et territoriale, et la mise en valeur d'une dimension de crédit accordé au narrateur, se combinent toutes trois à un travail sur le point de vue situé, non comme simple cadre de la narration mais comme instrument crucial en trompe-l'œil de l'économie du récit et qui permet la mise en place du retournement des dernières pages. La position d'Ogden, à la fois partout pour brouiller les pistes, et nulle part par son appartenance, participe d'une mise en place du paradoxe comme fonctionnement paradigmatique du roman, dont l'idée du « milieu de nulle part » serait emblématique : « I like the middle of no place. Beats the far edge of no place. » (*Assumption*, 30) De même pour la contradiction entre ce qu'on dénomme, à l'aide d'un cliché, « small town America », et la grandeur de l'espace auquel cette petite ville appartient : « though this was small town America, the space was also huge. » (*Assumption*, 97) La contradiction se cristallise dans le détournement absurde d'un aphorisme utilisé couramment pour exprimer le sentiment d'insécurité des États-Unis contemporains, « on ne peut plus être en sécurité nulle part ». Au discours rapporté, Ogden acquiesce au sentiment d'insécurité de sa mère en affirmant qu'il est non seulement dangereux de sortir, mais également de rester chez soi, et crée ainsi un dilemme insoluble : « He agreed with her that it was a terrible thing and how it just wasn't safe to go out of your house anymore or even stay in. » (*Assumption*, 20) Face à tant de contradictions, l'action devient impossible : aller dehors, c'est s'exposer à des dangers constants, mais comme Mrs. Bickers a été tuée chez elle, on ne peut donc même plus rester chez soi. Cette simultanéité de deux injonctions et idées apparemment contradictoires semble créer les conditions structurelles de ce qu'Anthony Stewart met en valeur comme étant l'équilibre qu'Everett nous met au défi par sa fiction d'atteindre, pour dépasser la tendance menant à constamment identifier *et* réduire les personnages noirs à leur couleur de peau :

[what] appears to be one of the many challenges issued by Everett's fiction, especially within the context of what is better described as the 'desire for the post-racial,' is the mundane, although apparently fine and difficult, balance to strike between being aware that a character is black, on the one hand, while simultaneously resisting the urge to be preoccupied exclusively and reductively by this fact, on the other. This preoccupation works towards the desire for resolution of racial questions that I've already mentioned⁷⁷.

⁷⁷ Stewart, Anthony. « Talking About Race, Exposing The Desire for the Post-Racial, and Percival Everett's *Assumption* », *Lectures du Monde Anglophone / LMA*, 1, 2015, p.2.

La version dominante impose le cadre de signification ; Everett ne souhaite pas imposer un nouveau cadre, dans une démarche simplement binaire, mais montrer les choses simplement comme elles sont et peuvent être, c'est-à-dire dépourvues de sens à assigner :

Of course it doesn't make sense. What does make sense, Warren? Nothing in this damn world makes sense. Just look around. I'm out of my fucking mind. I must be. What do you think? Does that have it all make sense for you? I'm an evil man. *Live* is *evil* spelled backward or is it the other way around? I'm evil. I suppose that's what they'll say. I'm possessed by the devil, *lived* spelled backward. Does that have it make sense? I wanted some drug money. I'm hooked on meth. Do any of those reasons help this make sense? I was tired of being a good guy. Was I ever a good guy? How about that? Does that have it make sense for you? This is the way it is, Warren, simply the way it fucking is. Sad, sad, sad, sad, sad. Shitty, shitty, bang, bang. Nothing makes sense and that's the only way that any of it can make sense. Here I am, the way I am, not making any sense. Blood in the water, blood on my shirt. (*Assumption*, 224–225)

L'interpellation de Warren par Ogden, qui fournit les questions et les réponses sans attendre de contribution, entraîne le lecteur dans un engrenage qui le mène d'un point cardinal à l'autre d'une chasse aux mobiles des actions du criminel, afin d'élaborer une liste de clichés qui peuvent être attendus dans un roman policier et qu'Everett lui-même utilise dans *Assumption*. Du mobile logique et matériel (de l'argent pour se procurer de la drogue) à celui du satanisme, en passant par le motif du « brave type », on dresse une cartographie du criminel pour mieux s'en écarter et affirmer, de façon suspecte, l'absence de mobile, en réduisant l'action d'Ogden à son résultat : du sang sur la chemise, du sang dans l'eau, et donc le lien le plus simple entre preuve de culpabilité sur les vêtements d'Ogden et indices sur le lieu du crime, à relier.

La fin d'*Assumption*, avant le face-à-face entre Warren et Ogden, nous sort du point de vue d'Ogden pour glisser vers celui de Warren. Au cours d'une séance de pêche à la truite, Ogden laisse filer un poisson qu'il avait pêché : « The trout struggled. Ogden held on. The trout strained against Ogden's grip. He held on. He let go. The trout disappeared downstream. Warren watched, turned, and could not find Ogden. » (*Assumption*, 211). Le paragraphe suivant laisse Ogden partir et nous transpose brutalement dans un nouveau point de vue-caméra, celui de Warren, dont les yeux cadrent la suite et fin du roman en commençant par la revisite de l'endroit où se trouvait

précédemment Ogden, en compagnie de Derrick, Beetle et Flyweight⁷⁸. La pièce est alors vue à travers d'autres yeux, après une ellipse qui constitue l'angle mort du changement de point de vue narratif : entre le moment où Ogden était en compagnie de Derrick, Beetle et Flyweight, et la description de leurs corps par Warren, nous échappe la scène des meurtres, centre absent récurrent du roman.

A small man, probably Hispanic, was spread out on his back on a stuffed leather chair, a bullet hole in his forehead. A white man, slight in build, was halfway over the leather sofa, a hole in his side and one in the same side of his head. The third was on the floor, head toward the kitchen. Warren couldn't see his face, but there were a couple of holes in his back. (*Assumption*, 211)

5. Mythologies et traditions des États-Unis : du baseball au cinéma, du jazz au blues dans *Suder* et *I Am Not Sidney Poitier*

L'examen conjoint de *Suder* (1984) et *I Am Not Sidney Poitier* (2009) peut paraître contre-intuitif tant par leur éloignement chronologique, que par l'écart entre l'attention critique qui leur a été portée respectivement, et les trajectoires de leurs narrateurs. Cependant, on justifiera cette attention par plusieurs points sur les plans aussi bien thématiques que structurels : une mythologie des États-Unis à travers deux de ses passe-temps emblématiques, le base-ball et le cinéma, ainsi qu'une trajectoire remettant en question des définitions identitaires essentialisantes imposées de l'extérieur (la figure de Sidney Poitier d'une part le sportif forcé de prendre de la distance par rapport à ses performances d'autre part) au profit de motifs mythopoétiques remettant en question le pouvoir de ces mythes et les limites d'une réappropriation présentée comme tout aussi essentialisante, et donc menant à une impasse, par des narrateurs afro-américains (la réécriture de scènes cultes des films de Sidney Poitier, la musique, le motif de l'Américain volant). La mise en avant et l'utilisation de motifs culturels emblématiques tels que le blues, le jazz, et la carrière cinématographique emblématique de Sidney Poitier, permet d'attirer l'attention sur les possibilités offertes (et les contraintes pesant en contrepartie) par l'utilisation de structures et de formes de discours empruntées aux traditions afro-américaines et

⁷⁸ Trois consommateurs de crack auxquels Ogden demande de l'aide dans son enquête.

européennes⁷⁹ dans une quête d'identité qui se construit et aboutit en négociation ouverte.

La problématique de l'inscription (littérale et métaphorique) dans le mythe se fait jour d'abord dans les deux citations ouvrant *Suder*, « Our swords are ready. We can die. » tirée de l'Agamemnon d'Eschyle et « But why pursue such painful matters? Assuming one does not have to. » de Nietzsche, *Par delà le bien et le mal*. Les titres de *Suder* et *I Am Not Sidney Poitier* se démarquent également : il s'agit en effet des deux romans d'Everett, avec l'exception de *Percival Everett by Virgil Russell* (qui en utilisant le nom de l'auteur se place dans une catégorie à part), dans lesquels le narrateur occupe l'espace du titre. Le démenti figurant dans le titre *I Am Not Sidney Poitier* est redoublé à l'ouverture du roman :

All characters depicted in this novel are completely fictitious, regardless of similarities to any extant parties and regardless of shared names. In fact, one might go as far as to say that any shared name is ample evidence that any fictitious character in this novel is NOT in any way a depiction of anyone living, dead, or imagined by anyone other than the author. This qualification applies, equally, to the character whose name is the same as the author's⁸⁰.

On trouve ici un motif qui sera développé dans le chapitre trois, à savoir la superposition de deux identités qui coexistent en un même lieu ou un même corps : Not Sidney Poitier peut être et ne pas être Sidney Poitier après que Sidney Poitier a existé et a eu une carrière (carrière dont les films forment la trame retravaillée du roman), tout comme l'auteur peut être et ne pas être dans le roman.

L'idée d'incorporation du sujet noir et de la construction d'une identité dans un cadre iconographique, culturel, littéraire, spatial, et générique, telle que soulignée par la littérature critique sur *I Am Not Sidney Poitier* et sur *Suder*, est d'abord formulée par Rolland Murray dans son essai « Not Being and Blackness : Percival Everett and the Uncanny Forms of Racial Incorporation⁸¹ », et paraît particulièrement prégnante dans des articles tels que « Hypervisible Man : Techno-Performativity and Televisual

⁷⁹ « One can certainly see how Everett, as a writer, works outside and inside of American American and Euro-American literary traditions. » Cannon, Uzzie. « A Bird of a Different Feather - Blues, Jazz, and the Difficult Journey to the Self in Percival Everett's *Suder* » in *Perspectives on Percival Everett*, éd. Mitchell, Keith B. et Vander, Robin. University Press of Mississippi, 2013, p.95.

⁸¹ Murray, Rolland. "Not Being and Blackness: Percival Everett and the Uncanny Forms of Racial Incorporation." *American Literary History*, vol. 29, no. 4, Nov. 2017, pp. 726–52.

Blackness in Percival Everett's *I Am Not Sidney Poitier*⁸²» de Casey Hayman, « Getting to First Base : Baseball as organizing metaphor in *Suder*⁸³ » de Jacqueline Berben-Masi, et « Do you mind if we make Craig Suder White ? From Stereotype to Cosmopolitan to Grotesque in Percival Everett's *Suder*⁸⁴ » d'Anthony Stewart.

L'incorporation se trouve ainsi démultipliée, diffractée, pourrait-on dire, et de la façon la plus matérielle et incarnée possible. Dans le cas de *Suder*, cela passe par la configuration du terrain de baseball, représentant le jeu et les règles dans les limites desquelles le sujet est censé pouvoir jouer⁸⁵ ainsi que par le fil conducteur du jeu musical et des légendes du jazz en arrière-plan. Dans le cas de *I Am Not Sidney Poitier*, la forme de l'écran télévisuel et cinématographique est utilisée, ainsi que les scènes réécrites des films de Sidney Poitier, et la figure de l'acteur lui-même. Le désir de s'affranchir du monde extérieur et donc d'abolir les limitations qu'il impose au comportement individuel, que l'on observait déjà dans la volonté d'isolation des narrateurs de romans tels que *Watershed* ou *Wounded*, voit son inéluctable échec mis en scène ici par la façon qu'ont les éléments de l'histoire cinématographique, musicale, et familiale, de revenir perpétuellement :

But her puzzled expression led me to believe that my name had nothing to do with the actor at all, that *Not Sidney* was simply a name she had created, with no consideration of the outside world. She liked it, and that was enough⁸⁶.

Les deux livres à l'étude dans cette section se détachent également par leur inscription dans des productions culturelles extérieures au domaine du texte seul. Là où des romans comme *The Water Cure* ou *Glyph* sont le lieu d'insertion de philosophes, de mathématiciens, et d'écrivains, ainsi que de jeux sur des fragments littéraires, *Suder* et

⁸² Hayman, Casey. "Hypervisible Man: Techno-Performativity and Televisual Blackness in Percival Everett's *I Am Not Sidney Poitier*." *MELUS*, vol. 39, no. 3, Oxford Academic, Sept. 2014, pp. 135–54. [academic.oup.com, https://doi.org/10.1093/melus/mlu033](https://doi.org/10.1093/melus/mlu033).

⁸³ Berben-Masi, Jacqueline. « Getting to First Base: Baseball as Organizing Metaphor in *Suder* » dans *Reading Percival Everett : European Perspectives*, éd. Julien, Claude et Tissut, Anne-Laure. Presses Universitaires François-Rabelais, 2007. <https://books.openedition.org/pufr/5454?lang=fr>.

⁸⁴ Stewart, Anthony. « Do you mind if we make Craig Suder white? From Stereotype to Cosmopolitan to Grotesque in Percival Everett's *Suder* » *Perspectives on Percival Everett*, éd. Mitchell, Keith B. et Vander, Robin. University Press of Mississippi, 2013, pp.113-125.

⁸⁵ « The next pitch is so inside. (...) The first pitch is outside » P.4

"I mean, maybe people can't listen and understand if they're busy expecting things of me. This matter of expectations is really getting me and I begin to have an identity crisis of sorts. I don't know if I'm Craig Suder the ballplayer, or Craig Suder the husband, or Craig Suder the fellow talking to the fat Germans in the elevator."

⁸⁶ Everett, Percival. *I Am Not Sidney Poitier: A Novel*, Graywolf Press, 2009, p.7.

I Am Not Sidney Poitier à travers le baseball, le jazz, le blues, et le cinéma, font œuvre de transmédiaticité. Ils mettent ainsi en scène un entremêlement des formes de discours en même temps que la difficulté voire l'impossibilité de passer d'un contexte de production à un autre, et reproblématisent donc l'idée d'incorporation d'un point de vue d'identités personnelle, culturelle, et médiatique. La question de l'incorporation, qui traverse ces domaines, se trouve de plus redoublée comme le montre Roland Murray dans son article « Not being and blackness – racial incorporation », par la commodification des identités noires et des productions culturelles noires, leur intégration à des systèmes de production auxquels se conformer, problématique déjà évoquée dans *Erasure* et qui se retrouve dans *I Am Not Sidney Poitier* et *Suder*. Roland Murray place Everett dans ce contexte contemporain, dans lequel la littérature est transformée en commodité à la fois dans le domaine de la publication et de la vente, et dans le milieu universitaire. La terreur engendrée par la position de prisonnier de plusieurs injonctions est, selon lui, caractéristique de *I Am Not Sidney Poitier* :

Everett is among the most deliberate authors in crafting rhetorical means to express the historical condition of creating black literature during a period in which African American literature has become more centralized both as a commodity and within the university. His work limns a dynamic mutuality between commodity culture and the liberal institution, a relationship that I term incorporation. The formal features of Everett's work, particularly his evocation of doubles and the unsettling iteration of generic conventions drawn from the legacy of black representation, offer readers a language that throws into relief the historical experience of cultural and political absorption into the dominant order. Both *Erasure: A Novel* (2001) and *I Am Not Sidney Poitier* (2009) hinge on a psychological state of dread or terror experienced by subjects and an affect and rhetorical structure that Everett grafts onto the material circumstances of incorporation. (Murray, 728)

Dans *Suder* comme dans *I Am Not Sidney Poitier*, l'identité se construit à la fois avec et contre des symboles culturels qui ont été précédemment incorporés. Craig Suder se souvient de son enfance, parsemée de remarques sur sa ressemblance à Charlie Parker (« Bird ») et Bud Powell, dont le passage au statut de mythe est mis en valeur : « “Bud Powell, the piano player”, Daddy said. “The famous piano player.” » (*Suder*, 30)

Les lèvres, outil privilégié du joueur de saxophone, sont explicitement comparées à celles de Charlie Parker : « “I can't get over how much you look like Bird. Round the eyes.” He grabbed my face and tilted it from side to side, looking. “The mouth, too. Doc, your boy got lips like Bird.” » (*Suder*, 32)

Not Sidney et Craig Suder se trouvent ainsi incorporés de force dans un cadre auquel leur passé et leur présent ne cessent de les ramener. Cette quête de l'identité comme porteuse de substance dans l'économie du roman est à mettre en contraste avec le vide existentiel auquel sont confrontés, de façon consciente ou non, les personnages principaux de *American Desert*, *Grand Canyon Inc.* et *God's Country* : évoluant dans un monde de satire, de mercantilisme américain, d'absurdité, ou des trois à la fois, leurs intrigues semblent prendre la forme d'une fuite en avant pour se détourner du désert du réel et le donner à voir au lecteur.

6. *American Desert*, *Grand Canyon Inc.* et *God's Country*: mercantilismes dans les déserts du réel

Dans *American Desert*, *God's Country* et *Grand Canyon Inc.*, figure dès le titre l'attention portée à l'espace. Se posent alors d'une part la question de son appartenance et de son appropriation (l'espace américain, le pays élu de Dieu, la privatisation de Grand Canyon transformé en entreprise), et de sa généalogie mythologique d'autre part : on verra que les deux fonctionnent de concert et sont déjoués par la forme des romans eux-mêmes.

La littérature secondaire s'est focalisée de façon répétée sur cette dimension à travers des publications sur *God's Country* portant sur la dimension mythologique de l'Ouest américain (Yves Bonnemère, « *God's Country* : The Mythic West Revisited⁸⁷ »), en remplaçant notamment le personnage afro-américain dans une littérature qui l'en a effacé, avec comme idée de repenser la frontière de la conquête de l'Ouest à travers les réécritures opérées par Everett. Le retour sur une mythologisation de l'Ouest qui serait lacunaire et biaisée domine tout un pan de l'œuvre d'Everett, comme on a pu le voir auparavant dans *Watershed* ou *Wounded*, et est mis en œuvre dans *God's Country* à travers la figure du cowboy blanc, sûr de lui, incompetent, et couard. *Grand Canyon Inc.* permet de son côté une réflexion sur ce qui est à vendre aux États-Unis, et la manière dont le territoire devient phagocyté par la soif de possession et d'appropriation. Quant à *American Desert*, s'y fait jour une forme de Bildungsroman inversé, qui débute à la presque-mort du narrateur, Theodore Street.

⁸⁷ Bonnemère, Yves. "God's Country: or the Mythic West revisited", *Reading Percival Everett: European Perspectives*, ed. Julien, Claude et Tissut, Anne-Laure. Presses Universitaires François Rabelais, 2017.

Ces trois intrigues sont liées par la dimension du profit, de la capitalisation, et d'un mercantilisme qui vide de sa substance le réel sur lequel il porte. Le titre même d'*American Desert* et le fait que son intrigue repose sur la prolongation de la vie de Theodore Street au-delà de sa décapitation, ainsi que l'accumulation des corps de reproductions de Jésus vers la fin du roman, suggèrent ainsi une forme d'emballage de la parodie et de lente agonie de l'identité américaine, fondée sur une série de mensonges complaisants, et incapable de mourir. On étudiera ainsi comment la notion d'inscription dans un environnement s'opère, en particulier dans *God's Country* et *Grand Canyon Inc.*, à travers la question de la possession du lieu, de sa conquête spatiale, économique et idéologique, mais également à travers la nécessité de déconstruire et reconstruire les mythologies, notamment chrétiennes, qui cartographient l'Amérique. Cela nous mènera à travers la désacralisation de l'héritage et d'une identité américaine illusoire dont on montre le manque d'authenticité, vers la généralisation et l'ubiquité du mercantilisme.

Dans cette section s'amorce donc la bascule entre les deux parties du corpus, d'une construction d'un paradigme indiciaire qui n'aboutit pas, à la mise en place de son pendant, un paradigme basé sur l'enjeu territorial de possession, le déséquilibre de richesse qui s'en est suivi, et ses fondations fragiles et factices puisque reposant sur spoliation et marchandisation d'idéaux. Dans *Watershed, Walk Me to the Distance* et *Wounded*, on pouvait remarquer le déploiement d'un triptyque de traumatismes nationaux non résolus (respectivement les terres des populations autochtones, la figure fantôme du soldat de la guerre du Vietnam, et l'intersection entre masculinité et racisme qui hantent les États-Unis dans leur entièreté) ; depuis *God's Country* jusqu'à *American Desert*, surgit une mise en valeur de mensonges dans la construction de l'identité américaine, prise dans une frénésie de possession sans légitimité et de saturation de l'espace par un discours religieux commodifié.

Des trois ouvrages, seul *American Desert* fait usage de la citation en exergue, qu'on a pu déjà repérer comme un des éléments constitutifs du jeu littéraire établi par Everett, à travers cet extrait de Rubayiat of Omar Khayyam:

Then to this earthen Bowl did I adjourn
My Lip the secret Well of Life to learn :
And Lip to Lip it murmur'd – While you live
Drink! For once dead you never shall return.⁸⁸

⁸⁸ Everett, Percival. *American Desert*, Faber and Faber limited, 2004, rpt. 2007.

Le contenu de la citation, allusion ironique au paradoxe sur lequel repose *American Desert* (« for once dead you never shall return ») est éclipsée par ce qu'elle implique par son contexte : en effet, *Rubaiyat of Omar Khayyam* est le titre donné à une série de quatrains (*rubaiyat*) traduits par Edward Fitzgerald en 1859 et attribués à Omar Khayyam, qui était au 11^{ème} siècle un astronome et mathématicien et n'a été identifié comme poète qu'à titre posthume. Ces quatrains n'ont pas été publiés de son vivant, mais rassemblés par la suite, puisqu'ils étaient disséminés dans divers journaux de sa main. L'utilisation de cette traduction spécifique de ces quatrains en particulier peut constituer un clin d'œil à double titre : d'abord, parce qu'Edward Fitzgerald n'a pas vendu un seul exemplaire de sa traduction l'année de sa publication et qu'elle n'a connu du succès que par la suite, faisant de lui un érudit pratiquement raté tout comme Theodore Street ; ensuite, parce que l'authenticité de ces quatrains et leur attribution a fait l'objet de doute ; enfin, parce qu'une fois le succès commercial rencontré, le poème est devenu synonyme de poésie pour non-initiés, qui ne s'y intéresseraient que par effet de mode⁸⁹. L'établissement d'un réseau de sens lié au simulacre et à une commodification de religiosité se fait ainsi avant même le début du roman, par un voyage à la fois géographique et temporel ; en effet, la traduction même de Fitzgerald est une manière de récuser l'association des poèmes d'Omar Khayyam au courant spirituel oriental du soufisme, qu'il comprenait comme associé au panthéisme occidental. Cette traduction permet ainsi de mettre en valeur le problème de l'interprétation, et de la façon dont elle est encodée dans la transmission des textes et leur diffusion⁹⁰. Les premières lignes de *American Desert* s'inscrivent également dans

⁸⁹ In the decade following his death, it became the rage : 'editions and apparatuses... clubs and eulogies... wreaths and odours and panegyrics' as Edmund Gosse put it. Gosse himself was no stranger to the Omar Khayyam Club, whose convivial spirits would not allow FitzGerald's to rest in peace until his grave at Boulge had been planted with a rose from the veritable Omar Khayyam's Persian tomb. In the early twentieth century the poem was spoken of as one of the two or three best-known in the English-speaking world; ominously perhaps, it was also spoken of as the poem you would find on the shelves of people who knew no other poetry. Then the fever died down, and as it did so something odd happened to the fabric of the Rubaiyat. It became brittle, and collapsed into a heap of phrases." Karlin, Daniel. Introduction to the *Rubaiyat of Omar Khayyam*, by Edward Fitzgerald, Oxford University Press, P.XI.

⁹⁰ « These poems, however, raise another question, that of Omar's relation to Sufism, the mystical tendency within Islam. FitzGerald understood Sufism to be a form of Pantheism, and images of earthly desire in Sufi poetry to be allegorical, representing the soul's yearning for reabsorption into the divine unity. In such an allegorical scheme, drunkenness represents spiritual ecstasy, sexual desire the longing for union with the divine, etc. FitzGerald's rebuttal of this way of reading Omar, in his Preface and elsewhere, speaks for itself; modern scholarship might not challenge his conclusion, but would seek to shift the terms of the debate. The equation between Oriental Sufism and western Pantheism is not as straightforward as FitzGerald implies, and the categorical distinction he draws between symbolic and

un effort, déjà souligné plus haut, de tentative de sortie des limites du point de vue et de ce qui est considéré comme possible, et dans l'utilisation d'un paradoxe de narration comme fondation de l'intrigue du roman :

That Theodore Street was *dead was not a matter open to debate*. The irony of his accidental death went unobserved as no one knew that Theodore was on his way to commit suicide when he was, shall we say, interrupted. Now the irony is lost amid the confusion created by Ted's death, departure, demise, dissolution and further by the fact that *Ted chooses to relate his own story in the third person*, an unusual (the occasional politician and athlete aside), but acceptable device, given that, in a most profound way, he stood – or stands even – outside himself, not so much on the parapet of consciousness but of life itself, it being perhaps the case that neither entails, necessarily, the other. (*AD*, 3, italiques ajoutées)

La mort de Ted Street est précisément, au contraire de qui est affirmé à la première ligne, ce qui porte à confusion tout au long du roman. De même que le titre *I Am Not Sidney Poitier* pose un cadre négatif qui n'aura de cesse d'être au centre des questionnements du roman, de même ici, en niant que le statut mort ou vivant de Ted Street est ce qui importe dans *American Desert*, on place cette question au centre du livre. L'ironie est démultipliée : Ted Street meurt par décapitation accidentelle alors qu'il était en route pour se suicider. Cette histoire est racontée à la troisième personne, métaphorisant ainsi le fait qu'il a perdu la tête et est donc, de la façon la plus matérielle possible, « outside himself ». La question du point de vue, déjà étudiée dans *Frenzy* à travers le narrateur-serviteur de Bakkhos, se trouve ici thématisée doublement, par l'exploration du lieu commun selon lequel il est impossible de faire l'expérience de sa propre mort, et à travers l'insistance qui pèse sur la question de la narration à la troisième personne.

God's Country et *Grand Canyon Inc.* ne sont pas dotés de citations en exergue, mais titre et incipit respectivement présentent une mise en garde, dirigée vers le passé et le futur, contre une certaine construction de l'espace et manière de le border d'abord, et contre l'automythologisation rétrospective par les acteurs de cette construction de l'espace. D'une part, *God's Country*, si l'on se fie au Merriam-Webster, peut faire référence à différents lieux, chaque fois définis par rapport à un autre lieu comme point de référence : une zone civilisée, loin de la frontière et donc définie par rapport à elle ; une zone située loin d'une ville ; l'endroit d'où on vient. La vectorisation du titre paraît ainsi insister sur l'importance de considérer le point de vue d'où l'on est placé, et la

literal meaning may not do justice to the subtlety of the poems. FitzGerald himself recognized that, in the end, the matter was one of interpretation. »(*ibid*, P.XIV.)

situation dans l'espace, dont dépend le sens donné aux mots ; dans un roman qui vise à parodier l'idée que les États-Unis se font de leur conquête de l'Ouest, l'ambivalence du titre permet d'ériger en principe structurel ce déplacement de point de vue. La dimension méthodique de l'entreprise d'Everett, manifestée à travers la diversité même qui a pu rendre l'ensemble de son œuvre difficile à unifier sous une seule perspective, se manifeste ainsi dans le jalonnement via le paratexte et le texte des différents romans de rappels du principe suivant : les repères structurels, idéologiques, culturels, historiques, doivent être reconsidérés, sans pour autant qu'il soit possible d'enfermer la lecture au sein d'autres repères qui eux seraient plus stables.

Grand Canyon Inc. suit une démarche similaire à celle de *Frenzy* : la problématisation du narrateur périphérique, dressant un portrait du personnage principal, dont la dimension fuyante est mise en valeur dès le début de la *novella* :

Winchell Nathaniel Tanner *claimed* at various times to be a Navy seal, a former Army Ranger, a member of Delta Force, an on-call DEA agent, a special agent for the President of the United States and the best rifle shot on the planet. (...) Of all the things he claimed, only the part about being a good rifle shot was true at all, though he never fired a single shot in Vietnam or in any other war⁹¹. (italiques ajoutées)

Winchell Nathaniel Tanner se donne de multiples facettes dans son histoire personnelle, dont chacune est une variation sur le sujet de la glorification par les États-Unis du domaine du militaire d'élite, armé, sélectionné pour ses compétences exceptionnelles. Dès la première page il est présenté comme défini par le tissu de mensonges autour de son identité professionnelle. Son amour pour les surnoms et les figures par rapport auxquelles il se définit et s'identifie suit le même schéma, tout en entrant en contradiction complète avec l'héroïsme national du maintien de l'ordre dans lesquels son autodéfinition précédente s'inscrivait :

Tanner was fond of nicknames. His childhood heroes were Billy the Kid, Machine Gun Kelly, Baby Face Nelson and, especially, Buffalo Bill Cody and generally anybody else with a *colorful* name. (*GCI*, 5)

Ses héros d'enfance ont un point commun : tous sont des bandits de grand chemin, braqueurs de banque, ou gangsters célèbres de l'époque de la Prohibition, dont les noms ont été diffractés par la suite et repris comme surnoms par d'autres célébrités (on pense notamment à Machine Gun Kelly, repris en nom de scène par le rappeur Richard Colson Baker). *Grand Canyon Inc.* établit ainsi une continuité temporelle entre les

⁹¹ Everett, Percival. *Grand Canyon Inc.*, Versus Pr, 2001, p.1.

différentes époques de criminalité dont les figures sont passées à la postérité, et le paysage mental contemporain, tout en mettant sur le même plan criminalité et maintien de l'ordre en les réunissant dans l'idéalisation qu'en fait Rhino Tanner. En tant qu'escroc et manipulateur du territoire américain, Rhino Tanner est alors également défini comme lieu d'un effondrement sémiotique entre les distinctions qui ont contribué à créer la mythologie américaine de l'Ouest, entre les « bons » et les « méchants ». Ces schémas culturels sont repris par Rhino Tanner, qui semble n'être qu'une superposition stérile de simulacres: « He is a product of his own mind and that mind is reels and reels of old movies and issues of Boys Life. » (*GCI*, 106) Son discours inaugurant le Grand Tanner Canyon, sa version privatisée du Grand Canyon, s'apparente à une deuxième désacralisation : « In the famous words of Jesus : live like there is no tomorrow ! » (*GCI*, 113)

Cependant, là où Dionysos conservait son caractère de perturbateur, Rhino Tanner malgré sa dimension chaotique et parodique vise à mettre sa patte, sa marque, sur un espace naturel, et à le modeler en une commodité via un parc d'attractions, tout en vantant ses futures capacités d'adaptation :

I have returned to lay claim to a testament to the American spirit. This canyon was but a scar of nature, a big ditch ripped wider every year by wind and water, an unmaking of geography, a destruction. But now, it is Tanner's Grand Canyon and it belongs to all of us, works for all of us and *will forever be reshaped to fit our needs.* (*GCI*, 113, italiques ajoutées)

L'utilisation de « claim », dans les deux cas, permet d'envisager l'appropriation comme mensonge et comme transformation de l'espace naturel américain en produit, deux facettes qui sont fondamentales dans la critique que les romans d'Everett vont dresser de la notion de propriété, d'authenticité et d'identité telle que bâtie par une mythologie américaine, de la naissance du Far West à la transformation d'un monument naturalisé en lieu d'amusement.

La parodie de l'image que les États-Unis se font de leur histoire dans *God's Country* s'inscrit dans des problématiques similaires, à la fois liées à la terre comme monnaie d'échange et usurpation, et à la réécriture d'un mythe sacralisé qu'il est nécessaire de reconsidérer. De son propre aveu, Everett aurait visionné plus de 150 westerns en rédigeant *God's Country*⁹² afin de s'imprégner de l'atmosphère du genre. Dans le roman, Curt Mader se lance à la poursuite d'une cinquantaine de Blancs déguisés en

⁹²Birnbaum, Robert. "Interview with Percival Everett." *identitytheory.com*, <http://www.identitytheory.com/interviews/birnbaum105.php>, consulté le 8 mai 2020.

Indiens, qui ont brûlé sa ferme, kidnappé sa femme, et (surtout) tué son chien. Cette opération de traque fait écho aux problématiques déjà évoquées dans l'intégralité des romans d'Everett, le motif d'une quête impliquant un mouvement géographique et l'interprétation d'indices, tout en signalant la possibilité de non-résolution de l'enquête et le fait que ce centre absent est plus pertinent par le mouvement qu'il permet de mettre en œuvre et par sa non-résolution, que par sa clôture. Ce faisant, il est obligé d'extorquer de l'aide et de l'argent à Bubba, un cowboy noir bien plus compétent que lui, et de se débrouiller dans un Far West où l'argent est la valeur suprême, tandis que la parole donnée ne vaut pas grand-chose. Curt Mader lui-même tire sa vision du monde des textes qui ont façonné la mythologie de l'Ouest américain, et parvient malgré la validation générale de leur degré de précision, et fort de son expérience de première main, à critiquer certaines de leurs omissions : l'odeur, par exemple.

I had read what I could of the dime novels about the frontier, thinking it my duty as a citizen of it to make sure the truth be told, and generally the little books gave a fair account, but always failed to mention the smell. Hell, we hardly ever bathed and our stomachs were always grumbling and complaining and we wore our boots without stockings. If a vulture wouldn't attack us alive, it sure as hell wouldn't light on us dead. Out of good sense, we lived far from one another⁹³.

En affirmant sa propre expérience authentique, Curt paraît renforcer de l'intérieur du roman, par sa parole, la validité d'un discours mythologique que son propre comportement et les événements du roman vont montrer comme illusoire et mensonger. Cette position décrédibilise d'autant plus toute foi en sa lucidité et renforce la parodie. Le manque de conscience de soi de Curt Mader semble problématisé en écho aux différentes manières dont la tête en tant que partie physique du corps et lieu métaphorique de la conscience de soi se trouve mise en valeur dans les romans d'Everett, entre autres *American Desert* et *Frenzy*. L'impossibilité de sortir de sa propre tête pour avoir une vue d'ensemble des limites de son personnage prend ici la forme d'un passage sur ses dents jaunies : « I suppose I had yellow teeth too but somehow, I guess since I didn't have to look at them, they never bothered me. » (GC, 37) Curt, objet et incarnation de la parodie du western américain et du mythe de l'individu indépendant, puisqu'il ne cesse de solliciter l'aide des membres de communautés spoliées par cette conquête, s'en fait également le vecteur par ses prises de paroles envahies de stéréotypes et tautologiques :

"I love the west, I said and they all turned to me. The west is far as I can see when I'm facin' that way". I was feelin' poetic and they was listening. "That's the way it's

⁹³ Everett, Percival. *God's Country*, 1994, rpt. 2003, Beacon Press, p.10.

always been, the way it is and the way it's gone be. Why, a white man can come out here with nothing and die with everything." (GC, 44)

La phrase « a white man can come out here with nothing and die with everything » ne voit pas sa véracité remise en cause : la construction de la conquête de l'Ouest s'est bien faite autour des opportunités données aux hommes blancs de prendre ce qui ne leur appartenait pas. Son caractère problématique dérive de son immoralité vis-à-vis des populations lésées par cette conquête, permet de mettre en exergue l'importance du point de vue partiel et le travail de réécriture opéré par Everett à travers Mader.

La notion de propriété, articulée à l'argent, traverse la totalité de *God's Country*. Là où l'Ouest a été mythologisé comme une terre où les relations entre individus étaient régies par l'horizontalité, la liberté d'entreprendre, la bonne foi des échanges de bons procédés, Curt Mader ne cesse de revenir sur sa parole, d'emprunter de l'argent qu'il ne compte pas rendre, et de considérer que rien ne peut être fait gratuitement. L'incapacité à envisager toute relation hors d'une subordination à paiement et d'une logique de profit se manifeste d'abord dans son indignation lorsque Bubba ne demande pas de paiement à Jack pour son aide, puis dans son incrédulité lorsque les Indiens leur font cadeau d'un cheval⁹⁴. Le paradigme régissant le western se fait jour comme une perversion d'un code d'honneur et de la parole donnée au cœur duquel se trouvent intérêt personnel et argent : « But I was bound to do it. That was the code, our code, the code of the frontier. » (GC, 27) Le « code » dont parle Curt Mader se lit alors dans deux sens : celui, à un premier niveau, du code de comportement des pionniers et cowboys, et à un niveau métatextuel celui des conventions génériques, puisque Curt Mader se comporte suivant le code que le roman lui impose. Curt en tant que narrateur est condamné à exagérer ses traits stéréotypés pour mieux montrer leur iniquité (« I was bound to it » peut alors être interprété comme un commentaire métastructurel sur la position du personnage dans la parodie, personnage forcé de suivre une liste de clichés). Si l'on suit l'idée développée par James Donahue dans son article sur *God's Country*, « Voicing his objections : narrative voice as racial critique in Everett's *God's Country*⁹⁵ », selon laquelle le mode de narration employé par Everett avec Curt Mader

⁹⁴ « didn't make no sense. A free horse. » (GC, 62)

⁹⁵ Donahue, James J. "Voicing His Objections: Narrative Voice as Racial Critique in Percival Everett's *God's Country*." *African American Review*, vol. 52, no. 1, Johns Hopkins University Press, Mar. 2019, pp. 75–86..

permet au lecteur de comprendre que le genre du western se sait en réalité être raciste⁹⁶, il est possible d'enrichir cette double interprétation d'une troisième facette. La perpétuelle tendance du coupable pionnier blanc, et de ceux qui ont perpétué cette version de la conquête de l'Ouest, à se dédouaner, à rejeter leurs responsabilités individuelles en les encadrant d'une justification sur l'époque et ses structures de pensée, peut être vue comme redoublée par la critique du genre. Cette critique serait coupable de l'illusion selon laquelle il suffit de rendre visible, de faire prendre conscience, pour pouvoir repousser une problématique dynamique d'oppression à l'extérieur et donc l'abolir. Il est nécessaire alors de montrer à travers Curtis Mader que la logique guidant son comportement et par extension celui des westerns valorisés par la culture nord-américaine est bien celle du profit conscient, et non de l'ignorance.

L'omniprésence de l'enjeu monétaire, avec son corollaire, l'intérêt porté à la valeur des choses d'une part, et la tromperie, la tricherie, et la spoliation sur lesquelles elle repose d'autre part, nous intéressera dans toute l'œuvre d'Everett comme paradigme vers lequel on glisse progressivement une fois la structure de l'enquête subvertie pour mettre en valeur son insolvabilité. Dans *God's Country*, entre les parties de cartes dans lesquelles Mader engage la terre déjà promise à Bubba et les prostituées, surgit un vendeur de Bibles. Le statut du livre sacré est alors entièrement vidé de son sens spiritual, et seule sa dimension matérielle est mise en avant comme argument de vente :

Im a man of the cloth, of God, and what's more, I'm a vendor of bibles. Nice bibles, son, hardly used and with most of their pages. Tell me, are you in need of a copy of the Good Book? The word of the Almighty weighs little but means so much. (*GC*, 74)

Les leçons apprises par Curt, de son propre aveu, portent toutes sur un retournement de la valeur des choses à son propre profit : le mensonge, le vol, la triche, et la prière comme marchandage lorsque tout cela échoue : « I'd learned my frontier Christian lessons well – lie, steal, cheat, and, when all that failed, pray. » (*GC*, 92) Le retour vers la prière comme dernier recours ne prend pas ici la forme d'une repentance sincère ; il est au contraire le symptôme d'une dernière tentative d'échapper aux conséquences de ses actes, par intervention divine. Si *Grand Canyon Inc.* comme *God's Country* mettent

⁹⁶ « Voicing his objections : narrative voice as racial critique in Everett's *God's Country* ». « In this way, Everett shows his readers that the genre itself – here embodied by those who tell the stories of the frontier heroes and their exploits – knows itself to be racist at its core. » (*ibid*, 77)

de cette façon en valeur les lois de la valeur et la manière dont elles sont bafouées, d'autres ouvrages du corpus opèrent un questionnement des structures par lesquelles la pensée et le langage opèrent.

7. « Its own lawfulness, its own logic, its own rules » : de l'hyperstructure à l'incertitude dans *Glyph*, *The Water Cure*, et *Percival Everett by Virgil Russell*

Le rapprochement opéré entre *Glyph*, *The Water Cure*, et *Percival Everett by Virgil Russell*, paraît aller de soi pour trois raisons : d'abord, leur proximité en termes de dates de publication, ensuite, leur dimension expérimentale tant d'un point de vue narratif que formel et matériel dans leur mise en page, et enfin, leur caractère d'aboutissement en termes de jeux avec les frontières du récit et de la réalité, l'intégration de fragments, la perturbation des structures spatio-temporelles, et leur subversion de paradigmes énigmatiques pour basculer vers une forte dimension affective, qui surgit entre les signes et l'ethos censé être adopté à leur égard. Les trois romans fonctionnent dans leur structure autour de problématiques liées aux liens familiaux, à la mémoire, et aux transmissions avortées de souvenirs, d'histoires, et de matrices intertextuelles : de *Glyph*, dans lequel un bébé est enlevé à ses parents, kidnappé et emmené dans un laboratoire d'expérimentation, à *The Water Cure*, dont l'événement initial et sans cesse dérobé est la mort de la fille du narrateur, en passant par *Percival Everett by Virgil Russell*, dans lequel le père du narrateur et le narrateur lui-même construisent un jeu à deux mains d'écriture délinéarisée. La spatialisation de l'écriture, dans chacun des livres, suit un double mouvement de fragmentation et d'organisation microscopique, selon des modalités différentes.

En plus du titre, qui brouille volontairement les limites de la fiction en intégrant l'auteur comme raconté par Virgil Russell, et de la couverture, évoquant une écriture à deux mains et en miroir, *Percival Everett by Virgil Russell* débute par une dédicace au père d'Everett qui porte le même prénom que lui : « For Percival Leonard Everett, 1 August 1933 – 1 May 2010 ». Cette dédicace ancre le roman dans une logique de commémoration, mais également de superposition des identités via l'onomastique ; la superposition est accentuée par le titre lui-même, qui ne peut que jeter le doute sur la valeur de toute mention de Percival Everett à l'intérieur du roman ou dans son paratexte.

Le roman est organisé par trois grandes structures, nommées d'après les différentes appellations de la planète Vénus (Hesperus, Phosphorus, Venus) ; ces trois structures sont ensuite divisées en myriades de sections. Dans « Hesperus » chacune de ces sections porte un titre différent, dont une lettre est mise en gras, parfois dans chacune de ses occurrences dans le titre, parfois seule : **C**onfluence, **D**efinite **D**escriptions, **S**o **W**ide a River of **S**peech, **O**ld **B**usiness, **S**oon **W**ound **U**p, en sont quelques exemples. La partie « Phosphorus », dont les connotations quant au titre sont davantage du côté scientifique (l'élément phosphore dans la table de Mendeleïev) que poétique, se divise en sections numérotées (de 1 à 48) et regroupées également par des titres (**O**ntology and **A**nguish, **N**o **L**iving **W**orld), des noms de personnages mis en gras (**B**illy, **C**letus, **T**ommy, **C**letus, etc). Parfois, ces sections numérotées sont également subdivisées ou enrichies par des titres tels que « Preface » ou « *A pea can be chopped up and reassembled into the sun* ». Quant à la section « Venus », elle semble au début se développer selon le même schéma d'éventail de subdivisions successives déployées : d'abord un titre, « Speaking of **N**othing », puis un « **A** » en sous-titre, puis des titres subordonnés à « **A** » qui prennent également la forme de citations, reprises de façon exhaustive ci-après « First Continuation », « The Second Face of Desire », « So, As I Was Saying », « I keep My Doubts in a Box with the Things I Know », « Cold Are the Crabs that Crawl in Yonder Hills », « Cold are the Cucumbers that Crawl Beneath ». La structure semble ainsi se déliter dans ses composantes vers la fin du roman, désamorçant la tentation de trouver une forme d'ordre qu'on aurait pu essayer de trouver au début : après le **A**, il n'y aura pas de **B**, et après « First » et « Second », aucune apparition de « Third », de même que la section « Speaking of Nothing » ne sera suivie d'aucune autre, et est au niveau structurel d'organisation superposée à « Venus », bien qu'un niveau en dessous.

Dans tous les cas, à l'échelle de *Percival Everett by Virgil Russell*, la forme semble devenir le contenu, et la structure non plus le simple cadre invisible permettant de produire un contenu, mais l'objet même du roman. Le cadrage du roman est diffracté aux niveaux de la conscience des narrateurs multiples et mouvants des différents fragments, mais également des mentions de photographies, des lois de la physique, et des structures mêmes du temps et d'organisation de la pensée. La mise en doute du narrateur sert de fil rouge instable à l'architecture du roman :

And as I deliver such facts, having *assumed* this *status* of first-person narrator, not a *distinction* of honor, am I still in a *position* to dispatch such facts that *might* be about myself, standing *away from* and *outside* the persona of the narrator? Where did the fat drug brothers go? Where are we, son? Father? Father along. (*PEBVR*, 20, italiques ajoutées)

Ici, on observe la saturation de l'espace du texte par la modalisation et les variations de mots relevant de la position et de l'orientation, sans qu'il soit possible d'identifier un point de départ fixe et inchangé.

La dissémination du narrateur au fil du roman fait de l'absence de centre un principe de mise en forme. La tension entre ce qui pourrait être défini comme un principe d'incomplétude de Gödel appliqué à la littérature, c'est-à-dire l'existence d'éléments ni démontrables ni réfutables et donc condamnés à l'incertitude à l'intérieur de n'importe quel système, et la volonté de tenter d'atteindre cette complétude malgré tout, fait de la position narrative de *Percival Everett by Virgil Russell* un outil capable d'incarner l'intenabilité et la fécondité langagière de cette contradiction.

Every painting has its own lawfulness, its own logic, its own rules. It could have been that I established such logic for my canvases, but I admit that I really do not know. To even consider this away from any singular painting is the cruelty of abstraction, a cutting into the flesh of reality, for as I abstract toward some understanding I necessarily lean toward some example and as I so lean the whole foundation of my argument topples over under the weight of the sheer inadequacy of my example. No one thing can represent all things. Not even within a class it turns out. (*PEBVR*, 9)

L'union des domaines mathématique, poétique et pictural, concrétisée par l'utilisation du lexique scientifique de la démonstration abstraite appliquée à la langue comme aux tableaux et au réel, fait alors du roman une méditation sur ses propres limites et la capacité à les prononcer comme telles. Cela conduit à une réflexion sur la langue elle-même et ses possibilités.

Les questions de sens, d'expérimentation formelle et de jeux de langage surgissent comme centre d'intérêt des publications critiques. Ainsi, dans « Hire-a-Glyph : Hermetics and Hermeneutics in Percival Everett's *Glyph* », Michel Feith s'intéresse à Ralph comme figure autoréférentielle de l'écriture, en mettant en évidence la parodie que le roman fait, précisément, d'un certain discours critique universitaire, jargonnant et postmoderne. Ralph est un briseur de frontières et de catégories, particulièrement entre le discours parlé et l'écrit :

Street, Monk, and Baby Ralph are boundary breakers, always on the run, often feared by others as “monsters” or “freaks” because they escape the categories and dichotomies that usually compartmentalize experience: life and death (Theodore Street), black and white (Thelonious Ellison), speech and writing (Ralph)⁹⁷.

Ralph se trouve dans la position à la fois du marteau et du clou : incapable d’agir à cause de son corps de très jeune enfant, incapable de parler, il sert néanmoins au niveau intertextuel de révélateur et de matrice d’interprétation et de critique. Sa fonction de décomposition est ainsi combinée à une densité sémiotique, qui unifie le roman malgré la quantité de subdivisions qui le caractérisent :

Fragments are perhaps woven like threads, but maybe even driven like spikes into tracks, and serve to create the thing itself, and in doing so the thing itself increasingly magnetizes; thus it constructs itself, without mission, without sense of parts, but only of the whole, an endeavor both finite and perpetually like the business of language itself. (*Glyph*, 184)

Cette dimension paradoxale d’autoperpétuation par la fragmentation rappelle le passage de *Percival Everett by Virgil Russell* dans lequel l’effondrement du système est causé par une impossible entreprise de résoudre l’incomplétude inhérente à tout système. Ralph permet, en tant que figure de l’herméneutique et de l’analyse et destructeur de cette herméneutique, d’incarner à la fois les limites et l’emballement du langage comme générateur de discours sur le discours.

Le délitement à l’œuvre dans *Glyph* à travers la narration de Ralph trouve son négatif dans *The Water Cure*. En effet, l’événement au cœur du roman est le fait que Lane, la fille du narrateur Ishmael Kidder, est enlevée, tuée, puis retrouvée par la police. Le retrait de l’enfant, son inaccessibilité, est ici la cause d’une perte de sens et d’une entreprise de destruction par Kidder de l’identité du bourreau présumé de sa fille : Kidder kidnappe un homme qu’il appelle W. (*double you*⁹⁸, en référence à George W. Bush, le président responsable des entreprises de torture américaine en Irak et à Guantanamo), et l’enferme dans son sous-sol en l’entourant de multiples miroirs.

Le nom même du narrateur, Ishmael Kidder, crée un double effet d’encadrement : d’une part, la référence à *Moby Dick* indique une forte inscription dans une relation intertextuelle à la littérature en général et à la littérature américaine en

⁹⁷ Feith, Michel. « Hire-a-Glyph: Hermetics and Hermeneutics in Percival Everett’s *Glyph* », *Canadian Review of American Studies*, 43, 2013, p.302.

⁹⁸ Feith, Michel. « The Art of Torture in *The Water Cure* by Percival Everett », *Revue Française d’Etudes Américaines*, Belin, 2012, n°132, p.96.

particulier, d'autre part, le patronyme « Kidder » semble avertir de ne rien prendre au sérieux dans le discours d'Ishmael.

The Water Cure commence par une citation en exergue d'un proverbe yiddish, « The truth rests with God and a little bit with me », débutant ainsi le mouvement de division et fragmentation caractéristique du roman, ainsi qu'un travail sur l'intertextualité marqué par la dérobade des sources et l'écart entre le texte original et son apparition dans le roman. L'utilisation d'un proverbe, par définition flottant dans l'imaginaire collectif, et d'un proverbe qui plus est yiddish, annonce déjà ce parti pris. Le yiddish est une langue hybride (étymologiquement, « allemand juif »), commune aux peuples dispersés et communautés éclatées à travers l'Europe et ayant pour point commun la religion hébraïque. Elle trouve son origine dans la communauté ashkénaze de l'Europe centrale au IX^e siècle, et s'est ensuite diffusée sous de nombreuses variantes, y compris lors de l'émigration aux États-Unis des communautés juives d'Europe. Son caractère protéiforme est ainsi combiné à sa forte dimension de marqueur identitaire. En outre, une diminution drastique du nombre de locuteurs de yiddish entre le début et la fin du XX^e siècle a été causée par le génocide de la Seconde Guerre Mondiale, ce qui en fait une langue lourde d'un passé historique et marquée par une dimension de deuil collectif. L'utilisation d'un proverbe yiddish en exergue d'un roman dont l'élément central est la perte par le narrateur de sa fille Lane et les tentatives de faire fonctionner la langue pour approcher au plus près de ce deuil, tout en dérobant toute adéquation complète, inscrit *The Water Cure* dans le processus conjoint de discussion du langage et de la mort.

Les limites forment ainsi un enjeu du roman, nourri par le fait que l'esthétique fragmentaire de ce dernier force le lecteur à se confronter à un rythme de lecture haché, à « buter » sans cesse contre les bords de la narration et la ligne, fragile, entre citation, narration, sens, et non-sens. Les réflexions métatextuelles qui portent sur cette problématique prennent une forme spatialisée, en particulier sous forme picturale :

It is always a matter of framing, a framing matter. Of painting, whether they are framed or not, whether the frame wears the work, or whether the frame is an essential part of some artistic expression, who frames and why, when, and for whom. Is the frame a work of art apart from the framed, and if so, is it a frame at all, and what does it mean to consider that they, the frame and the framed, work together or against each other? Is the frame a decision or an accident? Can there be a break in the frame? Is a frame with a break a frame at all? And after all a frame is just a box, and a box is just a container, but what a container does, in addition to *containing*, if it ever does that at all, marking what is inside, is mark what is outside. A box, a frame, a container, one's skin not so much surround a thing, but close out a world that is not surrounded. (*TWC*, 13)

La question ici n'est pas seulement celle des limites de la vision ou de la lecture, mais surtout de l'intégration du cadre à l'œuvre et donc de l'étendue de la ligne de séparation : a-t-elle une profondeur ? Est-elle dehors ou dedans ? A-t-elle une dimension, au sens où elle n'existe pas que comme une succession de points ?

The extent of things is always just that, and the limits of any piece of fiction are like the ubiquitous musings of Zeno, dismissible yet true, superficially simple but persistently gnawing and troubling, a thorn in the side of any traveler. (*TWC*, 25)

La conceptualisation de la limite et du cadre apparaît ainsi comme un processus sans fin, qui serait constitutif de l'œuvre : loin d'être une entreprise de définition effectuée au départ puis mise de côté, l'utilisation des mots « gnawing », « troubling », « thorn » ancre ce processus dans une dimension incarnée et physique, corporelle, tout comme le texte de *The Water Cure* se fait exploration langagière d'un processus de torture. Le fait que la dénomination du meurtrier présumé de Lane, qu'Ishmael Kidder enferme dans sa cave pour exercer son châtiment, oscille entre W. et Art, permet de refuser à l'art d'exister uniquement sur un plan abstrait. En outre, la comparaison à un voyageur (« traveler ») révèle une éthique de lecture qui repose sur le mouvement et la conceptualisation du texte comme territoire à parcourir dans l'incertitude et le doute quant à ses limites.

Le roman *Percival Everett by Virgil Russell* s'inscrit également dans cette démarche, et ce dès le titre dans lequel est inclus l'auteur sous une forme qui suggère qu'il est celui qui se fait écrire, et non plus celui qui écrit. Françoise Sammarcelli, dans son article « « Hesperus is Phosphorus » : *Percival Everett by Virgil Russell* et les fins du roman », met en valeur la déstabilisation opérée autour de l'identité de celui qui raconte :

Les rôles sont distribués, mais ils s'échangent d'autant plus facilement que la source de l'énonciation n'est presque jamais identifiée: ainsi une injonction répétée se trouve relativisée, puis annulée: «Imagine the landscape. Imagine Murphy. Be Murphy. For one extended breath, be Murphy. Or let me» (31, je souligne) ; ailleurs on se reprend : « Back to Murphy. I'll be Murphy » (46) ; « You are Lang and you write» (63); «Murphy? I'll be Murphy again./ Lang?» (77); «You be Murphy this time» (80). Vers la fin de la première partie le texte feint aussi de prendre en compte la lassitude du partenaire narrateur-narrataire: «Sick of all the you be's? Well, what do you say, you be you and I'll be me?» (99)⁹⁹ .

⁹⁹ Sammarcelli, Françoise. « « Hesperus Is Phosphorus » : Percival Everett Par Virgil Russell et Les Fins Du Roman ». *Revue Française d'Etudes Américaines*, vol. N° spécial 145, n° 4, Belin, 2015, p. 196-210, p.197.

Comment délimiter le champ de vision quand le point de vue demeure incertain ? Le jeu d'affirmation / négation souligné par Françoise Sammarcelli force le lecteur dans une position précaire, sans cesse déstabilisée. Un des intertextes majeurs de *Percival Everett by Virgil Russell* se trouve être *La Divine Comédie* de Dante ; la figure du guide qu'est censé être Virgile dans la descente aux enfers se trouve ici retournée sur elle-même, puisque celui qui est censé guider le lecteur ici ne fait que brouiller les pistes et accentuer la désorientation.

A l'inverse, *Glyph* est fermement ancré dans le point de vue de son atypique narrateur, Ralph Townsend, dont l'extraordinaire foisonnement linguistique est cependant cadré par un premier fait, celui de son incapacité à s'exprimer oralement. Le roman rappelle ainsi périodiquement les limites auxquelles Ralph est confronté, de par sa taille, son mutisme, et la toute-puissance comparative des adultes qui l'entourent. *Glyph* fonctionne suivant le même processus d'hyperstructuration trompeuse que *Percival Everett by Virgil Russell*, grâce à la répétition de titres de sections portant sur des concepts d'analyse littéraire¹⁰⁰ : la fonction d'encadrement du discours par un méta-discours est ainsi intégrée au livre, tout en repoussant les limites du cadre linguistique, puisque de nombreux mots et expressions sont empruntés à l'allemand, au français, et au langage mathématique. Cependant, ces titres de sections sont eux-mêmes hétérogènes, puisque nombreuses parmi eux sont des expressions qui n'appartiennent pas à un métalangage : *ennuyeux*, *incision*, *mary mallon*, etc. Ainsi, même au niveau des délimitations divisant le texte en sous-parties, il est impossible de dégager une quelconque forme de logique ou d'uniformité, faisant de la signifiante de l'hétérogénéité le seul repli possible dans l'analyse du roman.

Arnaud Regnauld débute son article sur les puzzles du roman, « I am afrege this is true », en affirmant l'impossibilité de l'enfermer dans une catégorie quelconque, et en montrant la manière dont le titre opère déjà un effilochement (*fraying*) des bords et limites de l'œuvre grâce à la double référence à Dante et Bertrand Russell :

Trying to frame Percival Everett into a critical category is irremediably doomed, as the reader cannot find her footing on an elusive ground that keeps shifting her reading subject's position as if she were caught in a hall of mirrors. The title: *Percival Everett by Virgil Russell* frays the work at its edges while suggesting an endless loop undermining the very notion of origin. Beyond the biographical streak and the self-reflexive game on split authorial identities, two vistas complicate the framing process of the title, illustrating a parergonal logic which both stabilizes the work while setting

¹⁰⁰ *Seme*, *ephexis*, *bedeuten*, *pharmakon*, etc.

it into motion. Reading into the proper name, Virgil Russell, I cannot help but think of an anachronistic and paradoxical conflation, bringing together the figure of Virgil, the Roman poet and paragon of lyrical poetry, and Bertrand Russell, the logician and author of *Principia Mathematica* whose title is incidentally mentioned along with facetious remarks about Whitehead, whose “name was unfortunate,” and Wittgenstein, labeled as “a pompous asshole” in the very first pages of the novel. (*PEBVR*, 6)¹⁰¹

La réunion de ces deux figures tutélaires, éloignées dans le temps, l’espace, et les disciplines, accentue par son foisonnement sémiotique la difficulté à situer le roman dans un héritage uniforme. Ainsi, la perturbation des catégories temporelles et géographiques garantit le phénomène de déstabilisation, alors même que les concepts de début et de fin sont remis en cause : « I could begin my story here or your story there or you could begin my story, from the beginning or middle or end, depending on how you want it or I need it. » (*PEBVR*, 45). S’il n’y ni début ni fin, l’idée de milieu même devient caduque et est désaturée par la répétition : « in the middle of the middle of middle America. » (*PEBVR*, 42)

Glyph, *Percival Everett by Virgil Russell* et *The Water Cure* s’attachent ainsi, dans les expérimentations formelles, stylistiques, et catégorielles que les romans mettent en œuvre, à faire de leur forme un laboratoire¹⁰² d’expérimentation sans début ni fin. Ces expérimentations se trouveront déplacées à l’extérieur même des limites du livre-objet dans la dernière publication d’Everett, *Telephone*.

8. *Telephone* : triptyque incomplet

La publication de *Telephone* en pleine pandémie de COVID-19 a été quelque peu perturbée dans son déroulement. *Telephone* existe en trois versions différentes, sans indication quant à la version que l’on a entre les mains autre que l’orientation d’une des trois boussoles qui figurent sur la couverture. La diffraction du roman est ainsi poussée à l’extrême, puisqu’aucune des trois n’est le « bon » roman, et que les différences entre eux existent une fois les trois versions lues de près et comparées. Suite aux difficultés matérielles causées par la pandémie dans l’approvisionnement des publications, et en raison également de la publication tardive du roman lors de la

¹⁰¹ Regnauld, Arnaud. « “I Am Afrege This Is True”: Puzzling over Σ Not-Percival’s Wor(l)Ds ». *L’Atelier*, vol. 5, n° 2, 2, décembre 2013, p. 18-28, 1.

¹⁰² Tissut, Anne-Laure. « Percival Everett by Virgil Russell: le laboratoire du roman ». *Miranda*, vol. 16, n° 16, 2018.

rédaction de ce travail de recherche, une seule sera à l'étude ici. Cependant, l'existence même de ces trois versions fait effet sur la lecture de l'une d'entre elle, puisqu'on ne peut s'empêcher de spéculer sur les moments auxquels il serait opportun, narrativement, de faire diverger l'action. Zach Wells, géologue et paléobiologiste de profession enseignant à l'université, est confronté à la maladie génétique dite « de Batten » de sa fille Sarah : cette maladie entraîne d'abord la perturbation de l'acuité visuelle de l'enfant, puis une lente dégénérescence de ses facultés physiques et cognitives, et *in fine* la disparition de la personne que son père et sa mère ont connue. On retrouve ici des éléments déjà remarqués dans d'autres ouvrages du corpus : l'universitaire de *American Desert* et *Erasure*, la perte de l'enfant de *The Water Cure*, le scientifique de *Watershed*. Le roman lui-même (dans tous les cas, la version étudiée ici, dans laquelle la boussole pointe vers le sud-est) est divisé en sections et sous-sections suivant des logiques différentes. Dans un cas, des citations en latin et les noms latins de fossiles découverts par Zach subdivisent le chapitre intitulé « Duck Duck Goose¹⁰³ ». Plus loin, il s'agira de codifications de mouvement de parties d'échec, jeu qu'affectionnent Zach et Sarah. Dans une section intitulée « The wisest know nothing », les subdivisions sont marquées par des citations en allemand du poème *Kindertotenlieder* composé par Friedrich Rückert et mis en musique par Gustav Malher. Le jeu intertextuel semble faire partie d'un ensemble de tentatives d'aborder de biais le fossé de plus en plus grand que la maladie creuse entre le narrateur et sa fille. Les possibilités d'agir sont inexistantes pour Zach dans ce drame personnel ; en revanche, lorsqu'il découvre dans la doublure d'une veste commandée sur internet un message rédigé en espagnol et appelant à l'aide, il se lance dans une opération de sauvetage qui le mènera à un groupe de femmes mexicaines retenues comme esclaves dans une usine des États-Unis.

La citation en exergue est tirée de Kierkegaard : « I see it all perfectly; there are two possible situations - one can either do this or that. My honest opinion and my friendly advice is this: do it or do not do it - you will regret both. » L'avertissement que cette phrase porte suggère que le but, en déployant des alternatives de l'histoire racontée dans *Telephone*, n'est pas tant de montrer comment une modification à un point crucial de l'histoire peut tout changer, que de montrer que cela n'a que peu d'importance, et mettre en valeur le fait que le seul domaine dans lequel Zach Wells

¹⁰³ Everett, Percival. *Telephone*. Graywolf Press, 2020.

voudrait pouvoir avoir un impact tangible, la maladie de sa fille, ne le lui permet pas. Le jeu d'échecs constitue une forme de déplacement cruel de cette idée : si, dans une partie d'échecs, un seul choix peut conditionner le reste des possibles, la maladie qui touche Sarah et qui est portée par ses gènes ne peut être jugulée. Comme l'évoque Lorraine Berry dans sa critique de *Telephone* pour *The Los Angeles Times*, le roman en trois versions figure une forme de reprise du poème de Robert Frost, *The Road Not Taken*¹⁰⁴ :

Robert Frost explored this paradox in "The Road Not Taken," only to have his intent of mocking an indecisive friend misinterpreted by generations as an ode to nonconformism. His conclusion that the road "less traveled by" "made all the difference" is clearly ironic¹⁰⁵.

Autre ironie : celle déployée par Everett, qui déplore l'assignation à un sens unilatéral et la catégorisation rigide dont sont parfois victimes ses écrits, et qui fait de son dernier roman en date une mise en action du message d'un poème qui est devenu célèbre en étant mal compris.

Le travail de délimitation du corpus et des différentes manières dont les romans d'Everett portent un certain discours sur eux-mêmes et sur les possibilités de la littérature a permis, en outre, de mettre à jour des dimensions communes et des paradigmes à examiner. La récurrence de la figure du centre absent, l'attention prêtées aux configurations des territoires, le discours métatextuel et métafictionnel porté par l'œuvre, ainsi que le foisonnement référentiel en termes d'influences discursives, invitent à aborder le corpus comme traversé par des lignes de force et lignes de fuite, qui construisent et déconstruisent un certain mode de lecture pour subvertir les présupposés qui le conditionnent.

¹⁰⁴ Frost, Robert. *The Road Not Taken and Other Poems*. Courier Corporation, 2012.

¹⁰⁵ Berry, Lorraine. *Review: In Percival Everett's three-version « Telephone, » it's always the dealer's choice - Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/books/story/2020-05-15/review-percival-everetts-three-version-telephone>. Consulté le 3 septembre 2021.

CHAPITRE 2

Traque, pêche et enquêtes littéraires : résistances et subversion du paradigme indiciaire

De nombreuses discussions sur l'œuvre d'Everett, prise dans sa globalité ou dans ses composantes, se sont interrogées sur l'étiquette qu'il est possible de lui apposer, ou la catégorie temporelle ou littéraire à laquelle on peut l'assigner. Ainsi, il a été question du filtre de la satire ménippée¹⁰⁶ comme permettant de comprendre (dans tous les sens du terme) la production d'Everett, ou encore de son appartenance au modernisme ou au postmodernisme.

Dans la plupart des études qui s'intéressent à cette question, la conclusion se trouve être qu'il est impossible de trouver un aboutissement à cette démarche. Ici, nous souhaitons plutôt utiliser cette difficulté à catégoriser comme productrice de sens en soi et comme fonctionnement typique d'Everett : comme il l'affirme lui-même dans son entretien avec Anthony Stewart, « être 'incassable', c'est quand même être dans une case » (« uncategory is still a category¹⁰⁷ »). Si, comme on l'a vu dans le premier chapitre, le jeu sur les mythes et les genres permet un double mouvement de déstabilisation d'ancrage spatial et temporel, par un jeu sur le cadre, c'est le fait de déjouer le paradigme indiciaire dans lequel toute lecture est engagée qui permet de maintenir cette ouverture à plusieurs niveaux différents. L'identification du genre littéraire par certains indices est reproduite à l'échelle de l'enquête, en déplaçant les questions posées du terrain factuel vers le terrain métafictionnel, faisant du genre littéraire le langage cible conformément à la définition établie par Patricia Waugh dans *Metafiction* : « A metalanguage is a language that functions as a signifier to another language, and this other language thus becomes its signified¹⁰⁸. » (Waugh, 4) Cette démarche de la métafiction utilise l'inscription dans un certain genre littéraire et

¹⁰⁶ Maus, Derek C. *Jesting in Earnest: Percival Everett and Menippean Satire*. Univ of South Carolina Press, 2019.

¹⁰⁷ Stewart, Anthony. « Uncategorizable Is Still a Category: An Interview with Percival Everett » *Canadian Review of American Studies* 37(3) : 293-94, January 2007.

¹⁰⁸ Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge, 1984, p.4.

mythologique et l'abondance de références à d'autres textes (comme on peut l'observer dans *The Water Cure* ou encore *Percival Everett by Virgil Russell, Erasure*) ainsi qu'à d'autres domaines de discours et de connaissance (ainsi dans *Telephone*, ou *Watershed*). C'est ainsi qu'elle permet une démarche de lien à établir entre les éléments du texte et ce qui est issu de son extérieur, et crée le terrain propice à une démarche de lecture qui privilégierait une tentative de résolution d'énigme et de question.

Les couches de langage créées ainsi par l'introduction du métafictionnel facilitent une texture spatiale dans le texte, texture que l'on étudiera à l'échelle d'une certaine poétique de la territorialisation dans les romans d'Everett, dans laquelle terrain, nature, texte, finissent par être rassemblés dans une même logique. La sémiotique engagée relève alors de la traque en elle-même, transformant l'acte de lecture en poursuite indiciare, comme l'explique Jonathan Culler dans *The Pursuit of Signs* :

Criticism occurs because the signs of literature are never simply given as such but must be pursued, and different modes of criticism can be distinguished by the accounts they give of this pursuit. Semiotics, which defines itself as the science of signs, posits a zoological pursuit: the semiotician wants to discover what are the species of signs, how they differ from one another, how they function in their native habitat, how they interact with other species¹⁰⁹. (Culler, VIII)

On considèrera alors dans ce chapitre qu'il est productif de catégoriser les romans d'Everett comme des avatars de l'énigme, en ce qu'ils refusent catégorisation et clôture de sens au niveau de l'intrigue et en font la condition des possibilités de la littérature. Les questions qui trouvent leurs réponses ne serviraient à rien, de même que pour Umberto Eco, un secret initiatique révélé « ne sert à rien » : il ne vaut que pour le mouvement perpétuel qu'il entraîne.

Tout objet, terrestre ou céleste, recèle un *secret initiatique*. Cependant, pour les hermétistes, un secret initiatique révélé ne sert à rien. Chaque fois que l'on croira avoir découvert un secret, celui-ci sera tel si, et seulement si, il renvoie à un autre secret, dans un mouvement progressif vers un secret final. Or l'univers de la sympathie est un labyrinthe d'actions réciproques dans lequel chaque événement suit une sorte de logique spiraliforme où l'idée d'une linéarité, ordonnée temporellement, des causes et des effets se trouve remise en question. Il ne peut y avoir de secret final. Le secret final de l'initiation hermétique, c'est que tout est secret. Le secret hermétique doit être un secret vide, car quiconque prétend révéler un secret n'est pas un initié et reste à un niveau superficiel de la connaissance du mystère cosmique. La pensée hermétique transforme le théâtre du monde en phénomène linguistique et, parallèlement, elle retire au langage tout pouvoir communicatif¹¹⁰.

¹⁰⁹ Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs*. Routledge, 2005, p.VIII.

¹¹⁰ Eco, Umberto. *Les limites de l'interprétation*. Grasset, 2014, p.56.

Everett fait ainsi de la littérature le lieu de l'hermétique par excellence, tout en subvertissant l'argument de son inutilité : c'est par l'activité qu'elle force à accomplir et les liens que les romans encouragent à établir entre éléments discrets que le lieu du continu devient le lieu du retrait du sens par le travail du lecteur, pour faire de l'énigme initiale un prétexte au déploiement de questions moins factuelles (jouant ainsi sur le genre du roman détective métaphysique tel que défini par Patricia Merivale) qui, elles, n'ont pas de réponse. Ainsi, l'enquête sur l'intertextualité (que veulent dire les citations et références qui se multiplient dans des ouvrages comme *Erasure*, *The Water Cure*, ou dans les titres de sections de *Glyph* et de *Telephone* ?), de même que l'enquête sur les corps disparus dans *The Body of Martin Aguilera* et *Assumption*, ou celle menée par les pensionnaires de *Percival Everett* by *Virgil Russell*, permet de déployer à plusieurs échelles ce paradigme indiciaire : de l'enquête pure à la dissémination de références dont on est tenté de penser qu'elles donneraient une clé de lecture du roman, la quête du narrateur aboutit en général à une version détournée de l'épiphanie ou de l'accomplissement individuel, vers une prise de conscience de ce qui existe hors des limites de son propre champ de vision.

L'histoire du paradigme de l'histoire de détective est riche, et ses manifestations ont été déclinées en littérature américaine et dans la critique littéraire en plusieurs temps et lieux de production. Des nouvelles d'Edgar Allan Poe à la définition d'un genre spécifique à la littérature afro-américaine d'enquête, le « blues detective », il nous paraît nécessaire d'établir un bilan provisoire des implications de ce modèle structural et de sa réappropriation.

1. Paradigme de l'enquête en littérature américaine: point historico-littéraire et critique

1.1. Paradigme indiciaire

La grille de lecture du paradigme indiciaire de Ginzburg comme « modèle épistémologique » permet un double mouvement d'analyse de l'œuvre d'Everett, en tant qu'éminemment préoccupée par un mode d'interrogation de ce qu'il est possible non pas seulement de déduire et de connaître, mais du cadre de questions qu'il est

possible de poser en littérature. D'une part, son approche originellement picturale convient aux sensibilités d'arts visuels qui imprègnent une partie du corpus. Ensuite, parce que la dimension attributive de l'esthétique everettienne, faite de citations et d'intégrations de différents ancêtres discursifs, se prête à cette dynamique de lecture par la recherche de l'identification des fragments, allusions, citations, et surtout de la raison de leur présence. Ainsi, détective et connaisseur d'art se trouvent superposés : « le connaisseur d'art est comparable au détective qui découvre l'auteur du délit (du tableau) sur la base d'indices imperceptibles pour la plupart des gens¹¹¹. » (Ginzburg, 222-223)

Ginzburg met en avant l'influence des écrits de Morelli sur Freud. Cette continuité du mode de fonctionnement indiciaire de l'analyse picturale à la psychanalyse nous permet de mettre en relation ces deux grilles de lecture dans les romans d'Everett : y abondent en effet les insertions de rêves qui invitent à l'interprétation, les souvenirs d'enfance des narrateurs et narratrice dont la dimension éminemment symbolique encourage à lire le présent au prisme du passé. Cette poétique permet alors d'orienter l'attention du lecteur sur un fonctionnement fondé sur la présence des détails comme révélatrice en elle-même, comme pour signaler l'inscription dans un paradigme dont l'identification est une fin en soi et non le moyen de réponse aux questions qu'il pose.

Mais qu'a pu représenter pour Freud - pour le jeune Freud, encore très éloigné de la psychanalyse - la lecture des essais de Morelli? C'est Freud lui-même qui nous l'indique : la proposition d'une méthode d'interprétation basée sur les écarts, sur les faits marginaux, considérés comme révélateurs. Ainsi, des détails habituellement considérés comme sans importance, ou même triviaux et "bas", fournissaient la clé pour accéder aux produits les plus élevés de l'esprit humain. (Ginzburg, 230)

Les disciplines indiciaires telles qu'identifiées par Ginzburg (médecine, art pictural, littérature, psychanalyse) se concentrent sur l'individu et le qualitatif, sur la base de conjectures :

Or, il est clair que le groupe de disciplines que nous avons appelées indiciaires (médecine comprise) ne répond pas du tout aux critères de scientificité que l'on peut déduire du paradigme galiléen. Il s'agit en effet de disciplines éminemment qualitatives, qui ont pour objet des cas, des situations et des documents individuels, *en tant qu'individuels*, et c'est précisément pour ce motif qu'elles atteignent des résultats qui conservent une marge aléatoire irréductible ; il suffit de penser au poids

¹¹¹ Ginzburg Carlo. *Mythes emblèmes traces: morphologie et histoire*. Nouvelle édition augmentée., Verdier, 2010, pp.222-223.

des conjectures (le terme même vient de la divination) dans la médecine ou dans la philologie, et pas seulement dans la mantique. (Ginzburg, *Traces*, 251)

Ginzburg établit également une distinction entre le paradigme indiciaire tel que pensé pour la chasse, la médecine, la divination des mouvements des étoiles, c'est-à-dire tout ce qui relève de l'examen d'éléments naturels, et tout ce qui relève de la culture, c'est-à-dire les productions artistiques.

Nous avons parlé jusqu'ici d'un paradigme indiciaire (et de ses synonymes) au sens large. Le moment est venu de le désarticuler. Analyser des empreintes, des astres, des déjections (animales ou humaines), des glaires, des cornées, des ongles, des pulsations, des champs de neige ou des cendres de cigarette est une chose; analyser des écritures, des peintures ou des discours en est une autre. La distinction entre nature (inanimée ou vivante) et culture est fondamentale - certainement plus que celle, infiniment superficielle et changeante, qui sépare les disciplines entre elles. (Ginzburg, 279)

La spécificité d'Everett serait alors non seulement d'intégrer le mouvement à l'intrigue, grâce à la découverte et à l'examen par les narrateurs et personnages de ses œuvres d'indices et d'enquêtes à élucider recouvrant les domaines habituels d'application du paradigme indiciaire (traque, chasse, psychanalyse, détection), mais également de mettre sur le même plan le monde et le livre, par la réflexion métafictionnelle sur les possibilités de ce paradigme et le constat de l'inabouti vers lequel il mène et le déplacement vers des questions davantage littéraires (que peut faire la littérature ? quelles questions sont posées, et pourquoi ces questions ainsi que le processus de jeu qu'elles engagent valent-elles davantage que les réponses ?) que factuelles.

Si le paradigme indiciaire tel que défini par Ginzburg repose sur l'idée selon laquelle des détails trahissent l'individualité des artistes et permettent leur identification justement dans les moments d'inattention et de relâchement accidentel, chez Everett, la subversion du paradigme indiciaire passe par le déploiement d'une métafiction de la structure elle-même de ce mouvement d'identification, qui fait du narrateur et du lecteur un prisonnier de cette tentation interprétative :

En outre, pour Morelli, ces faits marginaux étaient révélateurs parce qu'ils constituaient les moments où le contrôle de l'artiste, lié à la tradition culturelle, se relâchait pour laisser la place à des traits purement individuels, "qui lui échappent sans qu'il s'en rende compte". Plus encore que l'allusion, en cette période non exceptionnelle, à une activité inconsciente, ce qui frappe ici c'est l'identification du noyau intime de l'individualité artistique aux éléments soustraits au contrôle de la conscience. (Ginzburg, 231)

Il n'y a pas de marginalité définie par rapport à un centre, puisque tout est horizontalisé. L'écart entre le marginal et le central, entre le délibéré et l'accidentel, se trouve déplacé entre interprétant et interprété, et cet écart devient constitutif d'une pratique de lecture sur laquelle porte la réflexion métafictionnelle. Le lecteur pris dans la lecture d'*Assumption* est entraîné dans une quête dont le centre est absent : le narrateur est le meurtrier dans *Assumption*, ce qui rend caduque la base même de la possibilité de l'enquête puisque les événements qu'il nous a racontés dans la troisième partie du roman sont faux, et qu'il est donc permis de douter de l'authenticité des deux premières. Cette désaturation du processus d'enquête par un retournement quasi-escherien sur elle-même de ses modalités fait écho à l'impossibilité d'assignation catégorielle d'Everett à un genre ou à un mouvement littéraire autre que le refus même d'assignation.

La subversion du paradigme indiciaire, dont le but assumé est un processus d'identification, permet de mettre en valeur chez Everett le faisceau de préoccupations remettant en cause l'identité et ses problématiques. En intégrant les éléments habituellement matériels du paradigme indiciaire dans sa genèse, au texte littéraire, on littéralise la notion d'indice, tout en lui refusant une quelconque pertinence. La ligne de division entre narrateurs attachés à leurs compétences pratiques et techniques, engagés dans un processus de rupture avec leur passé parfois intellectuel ou ancré dans le monde idéologique et politique (on pense à *Watershed*), et d'autres narrateurs, impossibles souvent à « localiser », évoluant dans le monde des signes, de la narration, du storytelling, de l'expérimentation, permet par jeux de miroirs une circulation entre ces deux catégories *a priori* mutuellement exclusives, comme l'explique Seth Morton dans son article « Locating the experimental novel in *Erasure* and *The Water Cure* » : « Generically, experimental fiction is so named because its qualities are explicitly understood through a negative relation to an equally ambiguous term , the conventional¹¹². »

Chez Everett, le jeu est double : le lecteur d'Everett habitué à aller et venir entre réalisme, expérimentation, philosophie, et références littéraires et théoriques, cherche dans chaque roman dont on pourrait penser qu'il appartient à l'une ou l'autre des

¹¹² Morton, Seth. « Locating the Experimental Novel in *Erasure* and *The Water Cure* ». *Canadian Review of American Studies*, vol. 43, n° 2, University of Toronto Press, 2013, p.190.

catégories, les traits de celle mise de côté. Loin de n'être engagé que dans un jeu de piste énigmatique à l'échelle narratologique, le fonctionnement de l'énigme, ouverte et insoluble, est fonctionnel à l'échelle du « grand roman » que veut écrire Everett : chaque publication nourrit l'ensemble et, en posant la question de l'appartenance générique et de la résonance par rapport aux autres romans, force à considérer les indices permettant d'identifier, mais aussi et surtout ceux remettant en question tout effort d'identification.

Les personnages d'Everett sont pris dans une matrice indiciariaire paradigmatique qui ne cesse de les décevoir et dont la conclusion n'est jamais possible. Cet inachèvement permanent qui attire en même temps l'attention sur les éléments discrets, sur l'écart entre eux, et sur la dissémination de citations et d'allusions qui sont ponctuels ou bâtisseurs d'archétypes (par exemple d'inscription dans un genre littéraire) permettent en retour de construire un lecteur spécifique d'Everett, qui saurait à quoi s'en tenir, et saurait surtout que l'échec répété de cette démarche est productrice en elle-même du questionnement sur le sens et l'identité que les romans permettent de dégager comme zones de contacts bivalentes entre pratiques philosophiques et littéraires.

L'aboutissement littéraire de ce paradigme indiciariaire sous la forme du récit de détective fonctionne alors sous forme métastructurelle de mise en valeur du centre absent qui est au cœur du fonctionnement du récit de détective et de la conceptualisation qui en a été faite par Uri Eisenzweig dans son ouvrage *Le Récit Impossible*.

1.2. « Metaphysical detectives » et récits impossibles

Si les romans d'Everett ne peuvent être tous caractérisés comme des romans de détection, on prendra comme point de départ *Assumption* en tant que roman de détective avant d'étudier la manière dont, structurellement, la plupart des intrigues déployées par Everett mettent en scène et en échec le paradigme indiciariaire à partir du retrait perpétuel de la réponse aux énigmes soulevées sur les différents niveaux des romans.

Everett commence en effet à publier au moment où la littérature américaine se trouve prise entre rhétorique de l'épuisement postmoderne et injonction à tout de même réaffirmer ou performer la possibilité de dire, d'expliquer, ou de représenter un monde.

Le parallèle peut être établi entre cet essoufflement et celui qui est décrit par Eisenzweig comme terreau de l'émergence du genre policier : le roman policier prend ce vide sur lequel sa raison d'être est basée, et en fait un projet de représentation et de mise en narration du monde.

Or, c'est précisément l'indécision factuelle qui constitue l'objet principal, la raison d'être même de la narration. Récit d'une enquête, le roman policier ne se justifie, en effet, que par l'absence préalable du récit d'un crime. La lumière référentielle ne s'y fait donc qu'au sein d'une obscurité narrative. (...) En d'autres termes, l'idée du genre policier, telle qu'elle se cristallise au moment même où s'essouffle le projet romanesque réaliste, consiste dans une grande mesure en une production de textes expressément fondés sur la mise en question (sous la forme d'une *thématisation*) de ce qui est au principe (en tant que *présupposé*) dudit projet: la capacité de représenter, d'expliquer, de montrer un monde en le *racontant*¹¹³.

Cependant, chez Everett, ce projet de représentation et de mise en narration fait l'objet même du questionnement de l'enquête dans ses romans. La question des raisons derrière l'inscription dans un certain genre, catégorie de discours, ainsi que de ce qui est parodié intentionnellement ou non à travers des textes tels que *God's Country* ou *Glyph*, ou encore *Erasure*, permet de mettre au centre de la démarche d'élucidation, à travers l'adhésivité du lecteur à la démarche de « paresseux herméneutique » comme se décrit Thelonious « Monk » Ellison lui-même dans *Erasure*. L'agencement intertextuel et interdiscursif à la fois au sein des et entre les romans fait du lecteur un détective métatextuel, confronté à l'impuissance du narrateur des romans et tenté de comprendre les raisons de cette impuissance, et de cet échec de l'entreprise de résolution au niveau intradiégétique.

Mais à travers les figures fabuleuses des Grands Détectives, des criminels mystérieux et des narrateurs perplexes, c'est l'effort de toute une société que l'on verra en fait représenté. Un effort qui vise à réaffirmer le pouvoir narratif dans la représentation du monde, alors même qu'entrent en crise les fondements épistémologiques de tout récit possible. (Eisenzweig, 12)

L'effort social de réaffirmer la représentativité du monde ne peut s'incarner dans le cas de la littérature venant après le postmodernisme dans un retour à une simplicité de résolution des énigmes et de réaffirmation de l'ordre à travers la figure du détective. Cependant, en faisant de tous ses narrateurs des enquêteurs ratés, dont l'impulsion herméneutique se trouve sans cesse déportée mais qui trouvent cependant leur porte de sortie de l'impasse herméneutique à travers l'action jetée dans le monde et à travers la réaffirmation de leur inscription dans un rhizome territorial, intertextuel, et affectif,

¹¹³ Eisenzweig Uri. *Le Récit impossible: forme et sens du roman policier*. Christian Bourgois, 1986, p.7.

Everett situe les possibilités de dire de la littérature dans une forme de jeu perpétuel, qui est requis par la lecture de ses romans d'un point de vue panoramique, et qui synthétise l'intérêt pour la forme, la technique, le style et la virtuosité, en même temps qu'un attachement au questionnement du monde. C'est cet attachement, cet élan, qui formeront ensuite une interrogation dépassant les forces d'abstraction que constituent les indices et l'activité de re-lecture au sens de liaison à établir entre eux, pour dépasser la construction de sens formel et aller vers une réflexion métatextuelle sur ce que peut dire la littérature dans un cadre contemporain d'écriture après le poststructuralisme, après le postmodernisme, et dans un contexte d'assignation de l'auteur à une exigence d'authenticité vis-à-vis d'une identité communautaire construite par l'industrie littéraire de la publication.

Cristallisant en une synthèse paradoxale ces traits essentiels du genre (et tout à l'opposé de ceux du discours narratif réaliste) que sont la prépondérance de la forme et de la technique, d'une part, et le non-sérieux, d'autre part, l'image privilégiée du mauvais genre que représente le roman à énigme sera avant tout celle du *jeu*.

La vision du roman policier comme jeu correspond à l'idée d'un mode de fonctionnement littéraire fort particulier, tant sur le plan de la réception que sur celui de la production et de la distribution. Ce mode de fonctionnement peut se résumer en deux concepts étroitement corrélatifs: *code* et *contrat*. (Eisenzweig, 38)

On souhaite ici extrapoler ce mode de fonctionnement propre au roman policier au corpus à l'étude ici, en l'analysant sous l'angle d'un grand roman à énigmes dont chaque composante se constitue en avatar de roman policier métatextuel : en effet, le jeu mis en place par Everett avec son lecteur fait des cadres intertextuels et de l'interaction établie entre les romans les lieux de déploiement d'un contrat mis en place. Ce contrat pourrait être décrit comme suit : le lecteur-type d'Everett sait que dans le roman un ou plusieurs mystères lui sont présentés, mais que ces mystères résolus ne font que différer le moment de compréhension du fait que l'énigme centrale d'un questionnement métaphysique autour de l'identité ne vaut que par elle-même et le travail de lecture et d'analyse qu'elle occasionne, et non par sa résolution, qui demeure impossible. Sous sa forme intertextuelle, ce paradigme indiciaire se manifeste par la surabondance de références ponctuelles, citations, allusions, voire d'inscriptions structurales dans certains genres littéraires, cinématographiques, et musicaux. Eisenzweig, dans sa théorisation du roman policier, met en valeur la surdétermination du roman policier par la figure de l'auteur qui tire les ficelles dans une dissémination d'indices nécessaires, mais qui doit cependant demeurer à l'extérieur du roman. Cette

double dimension de présence périphérique est ce qui permet au roman policier de se déployer.

Nécessairement réel, mais d'une réalité surdéterminée par l'élément compétitif du phénomène générique, l'auteur policier constitue ainsi un être bizarre dont la nature paradoxale conditionne celle du récit lui-même. Celui-ci n'est jeu, en effet, que dans la mesure où la figure de l'auteur est constamment présente, sinon manifeste, au sein de l'univers représenté. Mais en même temps, cette figure doit être aussi "réelle", c'est à dire, au fond, extratextuelle, que possible, précisément pour que soit assurée la nature ludique du texte (la position du lecteur comme joueur). En un mot, le roman policier semble déterminer "rétroactivement" la réalité de son auteur comme essentiellement *périphérique*. Ou pour reprendre le terme de G. Genette (voir mon Introduction) : paratextuelle. Avec la problématisation de la figure de l'auteur, et à travers elle celle de la distinction traditionnelle entre texte et hors-texte, c'est l'ensemble de l'univers romanesque spécifiquement policier qui s'indique comme n'existant que dans la mesure même où il est investi par ce qui n'est pas lui, par son paratexte. (Eisenzweig, 45)

On analysera ainsi le commentaire métatextuel que constitue chacun des romans d'Everett sur la forme et la prépondérance de l'élan d'enquête et du paradigme indiciaire, ainsi que sur le rôle de l'auteur, à travers le fait que ses romans se font le jeu d'une mise en scène de la marge et de la périphérie, d'une dissémination d'éléments nécessaires par leur statut de leurres et leur mise en valeur comme telle, en parallèle d'une présence auctorielle occasionnelle en tant que personnage même du roman. Le narrateur chez Everett, toujours dissocié de l'auteur par la problématisation de son point de vue analysée dans le premier chapitre en même temps qu'il est le centre de l'activité interprétative, est ainsi confronté aux limites d'un monde comme donné à lire. C'est le double faisceau de la problématisation de l'objectivité impossible du narrateur et de son statut comme lecteur du monde qui permet de dégager des romans d'Everett la subversion d'un paradigme indiciaire à la fois structurant de l'appréhension du monde et insuffisant à répondre aux questions métaphysiques et existentielles soulevées par le corpus à l'étude.

La position de Grand Détective définie par Eisenzweig se trouve ainsi déplacée, de l'énigme factuelle à résoudre vers le questionnement existentiel :

Ce qui caractérise le Grand Détective, ce n'est pas simplement de beaucoup lire : c'est de remarquer que certaines choses *sont à lire*, c'est à dire que la nature d'un objet signifiant (l'indice) est d'être spécifiquement scripturale. (Eisenzweig, 144)

Chez Everett, le narrateur est toujours déjà grand détective, puisque le monde est texte, et qu'il se trouve malgré lui forcé de s'y réengager : en effet, plus le narrateur se retire du monde à cause de son assignation à un certain paradigme (politique, littéraire), plus

il est ramené à l'impossibilité de s'en extraire et à l'omniprésence de l'activité du sens à construire (puis, inévitablement, à l'échec cyclique à un degré plus ou moins important de cette activité).

Il me paraît désormais nécessaire de compléter cette perspective en la renversant, c'est à dire en partant du fait de la nature inévitablement intertextuelle du déploiement narratif policier, pour aboutir à la figure du sujet capable d'entreprendre sa lecture. Autrement dit, au-delà de l'explication de la reduplication des textes par le désir de lecture, il y a également le fait que la lecture inévitablement sérielle (parce qu'intertextuelle) du genre *crée*, à son tour, un certain type de lecteur. (Eisenzweig, 175)

La création du lecteur everettien par le jeu de différence et répétition des modalités du roman à énigme, du véritable roman policier comme *Assumption* au roman déployant un fonctionnement parodique d'enquête et de traque comme *God's Country*, favorise un jeu dont le lecteur doit avoir conscience pour prendre la mesure des limites du paradigme indiciaire. D'autre part, si d'après Eisenzweig le propre du roman de détective est d'occulter l'histoire et l'espace économique, chez Everett, au contraire, le roman est le lieu dans lequel le cheminement d'enquête permet de remettre en question les règles sociales qui régissent le fonctionnement permettant l'analyse des indices¹¹⁴.

Ainsi, de multiples romans s'attachent à montrer combien la limite entre paranoïa et lucidité est conditionnée par la position des victimes des archidiscours dictant le cadre habituel d'interprétation. Le « counterstorytelling » mis en avant par *Assumption* en est un exemple, puisque l'aveuglement lié à la couleur de peau d'Ogden combiné à son statut de narrateur empêchent de le considérer comme objet de soupçon ; on peut également considérer *Watershed*, dans lequel les signes de dégradation de l'environnement par les autorités ne peuvent être lus correctement puisque concernant une réserve, c'est-à-dire un espace isolé et marginalisé, soumis à des règles différentes. De même, dans *The Water Cure*, la tension entre l'intime et le politique ne permet pas d'occulter l'un au profit de l'autre, créant une ligne de continuité grâce à la notion de responsabilité entre Ishmael Kidder, tortionnaire, et l'administration Bush, tortionnaire également. Cette tentation d'être hors du temps est cependant présente chez les narrateurs des romans d'Everett, narrateurs qui recherchent l'objectivité (*Watershed*, *Telephone*, *Cutting Lisa*), la dissociation du passé ou présent politique ou culturel de

¹¹⁴ « Tout en se déroulant presque toujours au sein de la société industrielle, en effet, l'intrigue policière classique a ceci de particulier que de ne sembler pouvoir fonctionner qu'à la faveur de l'occultation du discours historique, d'une part, et de l'espace économique, de l'autre. » (Eisenzweig, 189)

leurs familles (*Erasure, Watershed, I Am Not Sidney Poitier*), le calme et une vie simple (*Wounded, Walk Me to the Distance*), ou une forme d'anhédonie qui va jusqu'à l'autodestruction (*Erasure, American Desert, So Much Blue, Zulus*), et se manifeste dans la structure topographique de l'ensemble du corpus à l'étude, structure que l'on étudiera par la suite. L'importance du lieu dans lequel l'enquête s'installe est reliée par Eisenzweig à la nécessité de séparer le déroulement de l'intrigue du contexte socio-historique et du contemporain :

Ce qui, sur le plan concret de la représentation, se traduit souvent par un isolement topographique (et même, dans bien des cas, géographique) du *locus*, isolement que le texte se plaît à souligner de diverses manières. Villages (isolés), îles (privées), manoirs (aux lignes téléphoniques inopérantes), wagons de train (bloqués par la neige), châteaux, campus universitaires, hôpitaux, paquebots, avions, - la série est longue est connue, en effet, des lieux types du genre dont la caractéristique la plus évidente est la séparation d'avec l'univers socio-historique dans la contemporanéité duquel ils se situent pourtant très clairement. (Eisenzweig, 200)

On aboutit ainsi à une lecture des romans d'Everett non seulement comme des romans au fonctionnement emprunté au roman de détective, mais également comme des histoires qui mettent en garde contre l'application répétée d'une lecture typique des romans de détective¹¹⁵. Dans *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney construisent une théorie du fonctionnement de l'histoire de détective métaphysique en délimitant plusieurs paramètres, qui nous paraissent avoir leur intérêt dans l'étude de ce corpus.

A metaphysical detective story is a text that parodies or subverts traditional detective-story conventions-such as narrative closure and the detective's role as surrogate reader-with the intention, or at least the effect, of asking questions about mysteries of being and knowing which transcend the mere machinations of the mystery plot. Metaphysical detective stories often emphasize this transcendence, moreover, by becoming self-reflexive (that is, by representing allegorically the text's own processes of composition)¹¹⁶.

La figure de celui qui recherche la connaissance et s'attache à des questions métaphysiques au-delà de l'intrigue de surface est ainsi déployée à travers les différents scientifiques, tels que Robert Hawks et Zach Wells, dont le positionnement interpelle sur l'utilité même de leur savoir scientifique dans l'économie du monde qui les entoure. Dans le cas de Robert Hawks, hydrologue, le fantasme d'une objectivité possible met

¹¹⁵ "As Kevin J. H. Dettmar puts it, a metaphysical detective story induces the reader to read "like a detective a tale which cautions against reading like a detective" (156)." (Merivale & Sweeney, 2).

¹¹⁶ Merivale, Patricia, et Susan Sweeney. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. University of Pennsylvania Press, 1999, p.2.

en garde contre le détachement de la connaissance du fonctionnement historique. Dans le cas de Zach Wells, son statut de paléobiologiste est mis en parallèle dans les connotations généalogiques de classification de la vie qu'il comporte avec l'impuissance à laquelle il est confronté dans le cas de la maladie génétique de sa fille. La génétique du texte dans les deux cas, à travers les paratextes de *Watershed* et la structuration de *Telephone* via les noms scientifiques des fossiles découverts d'abord puis la poésie allemande, relie questionnements métaphysiques sur la possibilité d'action de l'humain dans le monde, et modalités de production et de lecture du texte, notamment par la poétique de l'interruption que l'on retrouve également dans des romans comme *Glyph*, *Percival Everett by Virgil Russell* et *The Water Cure*. *Assumption* correspond quant à lui parfaitement à la définition donnée par Patricia Merivale de véritable histoire de détective métaphysique : « one "where the detective hero himself becomes . . . the murderer he has been seeking." » (Merivale et Sweeney, 2)

2) La connaissance agitée sous les yeux du lecteur et du narrateur laisse place aux interrogations sur les possibilités d'action et de devenir : la forme du Bildungsroman métafictionnel adoptée par *I Am Not Sidney Poitier* ou *Glyph*, qui ont au centre de leur intrigue une impossibilité logique (être et ne pas être en même temps Sidney Poitier, être un bébé phénoménalement intelligent mais contraint dans ses capacités d'action par son enveloppe corporelle) mettent en scène le retournement du texte sur ses propres conditions d'existence.

1.3. En littérature afro-américaine: « blues detectives » et « signifyin monkeys »

On peut transposer les interrogations sur le rôle de l'interprétation et les modalités de lecture du roman policier à la littérature afro-américaine en étudiant sa théorisation par des penseurs comme Henry Louis Gates Jr. comme réappropriation basée sur la relation intertextuelle et le processus de création de sens. La figure du *trickster* telle que développée par Henry Louis Gates Jr. dans son livre *Signifyin' Monkey* fait de ce processus un mouvement perpétuel qui refuse toute clôture :

If Ifa, then, is our metaphor for the text itself, then Esu is our metaphor for the uncertainties of explication, for the open-endedness of every literary text. Whereas Ifa represents closure, Esu rules the process of disclosure, a process that is never ending, that is dominated by multiplicity¹¹⁷.

¹¹⁷ Gates Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. Oxford university press, 1988, p.22.

« To signify », d'après Gates, c'est faire usage de révision, de répétition et de différence sur les textes précédents pour permettre aux locuteurs et locutrices, écrivains et écrivaines, afro-américain.e.s de se placer sur l'axe vertical et non horizontal dans un monde textuel dans lequel ils étaient eux-mêmes soumis à un cadre imposé de signification.

To revise the term signification is to select a term that represents the nature of the process of meaning creation and its representation. Few other selections could have been so dramatic or meaningful.

When one text Signifies upon another text, by tropological revision or repetition and difference, the double voiced utterance allows us to chart discrete formal relationships in Afro American literary history. Signifyin(g), then, is a metaphor for textual revision.

What did/do black people signify in a society in which they were intentionally introduced as the subjugated, as the enslaved cipher? Nothing on the x axis of white signification, and everything on the y axis of blackness. (Gates Jr., 88)

On trouve ainsi, chez Gates, une concentration des problématiques qui nous intéressent ici : d'abord la question de l'élan interprétatif, ensuite celle de ce que la littérature fait à ses intertextes, et enfin la question du point de vue de celui qui produit le texte et de celui qui l'interprète en tant qu'eux-mêmes assignés, ou pas, à une signification spécifique. Si Everett refuse d'être assigné comme tel à une manière de faire sens qui serait spécifiquement afro-américaine, unilatéralement et authentiquement, il se situe en revanche sur le mode du « signifyin' » lorsque dans sa démarche de réappropriation des textes combinée à une enquête sans satisfaction il repousse la clôture de l'interprétation. Ainsi, la mise en garde du lecteur quant à sa lecture du monde comme détective se voit reflétée par le rejet par les narrateurs d'Everett de voir leur personne lue comme un livre, ce qui crée un effet de miroir et permet à l'idée de *double consciousness* d'être déployée dans le cadre d'un paradigme indiciaire. La figure du *trickster*, repérée et analysée par Michel Feith dans le cadre de *Frenzy* sous une approche du « signifyin' », peut alors être convoquée comme nœud sémiotique du fonctionnement du double, de la différence/répétition qui permet de reprendre le texte avec une légère variation, et de l'interprétation. Stephen Soitos, dans *The Blues Detective*, montre que la grille de lecture du détective et celle de la double conscience permettent une fois combinées de mettre en valeur le roman de détective afro-américain comme spécifiquement adapté à la conceptualisation que fait Patricia Meridale,

puisque l'idée même de « signifier » et de redoublement entraîne nécessairement l'absence de clôture et de satisfaction comme revendication politique. On dépasse ainsi ce qui était caractérisé par Eisenzweig comme la dépolitisation nécessaire du roman policier, pour revenir vers l'interaction entre l'individu, les contraintes qui pèsent sur lui et sur son auto-définition, et le monde. Stephen L. Soitos fait entrer en résonance les concepts de *double-consciousness* et le genre de détective pour repolitiser ce type de littérature :

I see the use of double consciousness in black detective fiction in three areas: association of the trickster figure with the black detective and later with the very act of writing itself; the doubling aspects of masks, mistaken identities, and disguises revised by black consciousness; and amplification of the usual plot machinations of detective fiction by black themes. (...) Double consciousness as defined by W.E.B Du Bois in *The Souls of Black Folks* (1903) recognizes a dynamic interaction between blacks and the world around them¹¹⁸.

La position du détective-narrateur chez Everett, à la fois objet et sujet d'interprétation malgré lui, nous paraît être l'angle d'approche qui permet de rejoindre une conceptualisation d'Everett comme auteur afro-américain non pas parce qu'il donnerait à voir une écriture spécifique afro-américaine, mais parce qu'il se situe au carrefour de faisceaux d'assignations qui font de ses œuvres un nécessaire travail sur la valeur même du signe et sur les possibilités de contrevenir aux schémas de valeur préétablis, qu'ils soient indiciaires, identitaires, monétaires, familiaux ou territoriaux. Plutôt que de s'en extraire, Everett, à travers ses romans, joue alors avec les codes, attentes, et leurres qu'il met en place, faisant de la structure du roman policier un outil d'interpellation du lecteur et de richesse intertextuelle, mettant au centre la non-résolution¹¹⁹.

On s'attachera alors ici à étudier le déploiement du paradigme indiciaire sous forme tant explicite que métaphorique, en examinant combien l'omniprésence de ce paradigme au niveau des sciences humaines et des sciences du vivant et des mathématiques, puis au niveau du foisonnement intertextuel et transmédial, ouvre la voie à une subversion des conclusions qu'il permet de tirer.

¹¹⁸ Soitos Stephen L. *The Blues Detective: A Study of African American Detective Fiction*. The University of Massachusetts Press, 1996, version epub.

¹¹⁹ Stefano Tani in *The Doomed Detective* sees the anti-detective novel as one that frustrates the expectations of the reader, transforms a mass-media genre into a sophisticated expression of avant-garde sensibility, and substitutes for the detective as central and ordering character the decentering and chaotic admission of mystery, of nonsolution. (Soitos)

2. Chasse, pêche et traque : fausses pistes, leurres, praxis de lecture

La pêche à la ligne comme fil conducteur dans les romans (et nouvelles) de Percival Everett permet de réintroduire un double mouvement d'attention portée au réel et à l'environnement physique et matériel aussi bien qu'au mouvement de connexion entre les signes et d'interprétation.

2.1. La pêche et ses leurres

Le narrateur, détective dans son propre roman, entraîne alors le lecteur dans une activité supposée, par ses qualités méditatives et son attention à l'animal et à la nature, l'extraire de la frénésie interprétative. Ce dehors de la diégèse est cependant trompeur : la pêche sert ainsi souvent de réactivation sémantique du cadre interprétatif de l'hameçonnage et de la fausse piste. De même que le détective devient pêcheur, de même le lecteur se trouve inséré dans la position de poisson au sein du roman, ce qui permet de confondre les niveaux du réalisme et du métafictionnel. L'attention portée au moment de l'hameçonnage rappelle une forme de fusil de Tchekhov : le choix de l'hameçon détermine la prise du poisson, qui peut ou ne peut pas arriver, mais l'insistance mise sur ce moment entraîne la mise en place d'un cadre sémiotique fort qui conduit à se demander dans quelle mesure ce hameçon signifie plus qu'il n'y paraît. Ainsi, dans *Assumption*, le moment de la pêche sert de contraste avec celui de l'enquête. Le moment de construction de l'hameçon, à apparenter avec la conception de l'œuvre littéraire, est mis en opposition avec l'affaire de la disparition de Fiona McDonough et de l'homme à un bras. Le point crucial de cet instant de confection de l'hameçon est rétrospectif : une fois que l'on sait, à la fin du roman, qu'Ogden s'avèrera être le tueur de la troisième section, on accède à une perspective différente sur l'interprétation de sa position de pêcheur. De celui qui va chercher les informations, il devient celui qui fabrique les pistes et les leurres censés tromper le lecteur et ses collègues policiers.

He looked over at the table where he had tied flies when he was a boy, remembered how he's struggled with the feathers and hair when he was learning. As difficult as it all was, he knew it would come, that he would get it. But none of this business with

the bodies and the one-handed man and the missing cousin would ever come to make sense. This, he believed. (*Assumption*, 132)

L'utilisation du pronom « it » dans la phrase « he knew it would come, that he would get it », combine le glissement du passé vers le présent avec l'abandon de la concordance des temps pour « he's struggled », mélange les deux activités et permet de passer de la confection des hameçons à la résolution de l'affaire. Ogden ne parvient pas à s'extraire des mystères existants et qui ne dépendent pas de lui ; il ne peut être habile qu'en fabriquant ses propres puzzles et leurres pour que le poisson s'y laisse prendre.

De même, dans *Cutting Lisa*, ce qui ressemble à une partie de pêche acquiert une nuance métafictionnelle :

The fishing was pleasant and the water remained uncharacteristically flat. The kids behaved. (...) "I don't think there's any fish in this water."
"There are, but we can't see them," Katy said. (*CL*, 73)

L'association du poisson à ce qui est sous la surface, invisible, là mais non donné à voir, est à relier au reste du roman et au mystère de la grossesse de Lisa.

Dans *Erasure*, le personnage de Thelonious Monk analyse ainsi sa propre activité de pêcheur en considérant le moment de repérage de l'environnement comme un véritable travail de détective. Il cerne l'espace, pose des marqueurs (« look for hatches »), « behind a rock or in tall grass », balise le terrain. Le présent de répétition crée une impression méditative nourrie par l'habitude, en opposition avec la diversité des méthodes, l'adaptabilité présentée et le peu d'impact final de la méthode sur le résultat : « it's all up to the trout ».

There are times when fishing that I feel like a real detective. I study the water, the lay of the land, seine the streambottom and look at the larvae of aquatic insects. I watch, look for hatches and terrestrial activity. I select my fly, one I've tied at streamside, plucking a couple of fibers from my sweater to mix with the dubbing to get just the right color. I present the fly while hiding behind a rock or in tall grass and wait patiently. Then there are times when I wrap pocket lint around a hook, splash it into the water while standing on a fat boulder. Both methods have worked and failed. It's all up to the trout. (*Erasure*, 42-43)

Cette activité peut être mise en relation avec son travail de faussaire de l'écriture dans le cas de la publication de son roman parodique *My Pafology*. En effet, révolté, suite aux remous médiatiques autour d'un roman essentialisant la condition noire urbaine, par la tendance du milieu de la publication à glorifier ce qu'il juge être une illégitime

appropriation d'une position de représentant d'une communauté noire homogène, Thelonious publie une satire de ce type de roman sous le pseudonyme de Stagg R. Leigh. Cette satire est prise au sérieux et portée aux nues par le même milieu dans lequel ses propres œuvres plus nuancées sont mises de côté. L'hameçon que constitue *My Pafology* se retourne ainsi contre lui : le public ne mord que trop bien à l'appât et Thelonious se trouve pris à son propre piège. A l'inverse, dans *Assumption*, le lecteur-poisson ne peut pas interpréter correctement les indices de la culpabilité d'Ogden, puisque la section dans laquelle il se trouve être coupable de meurtre est racontée comme le reste du roman de son point de vue.

His father had loved to catch trout, but for Ogden to simply have a trout take notice of his fly was reward enough. (...)
The big fly landed perfectly on the water, no splash at all, no drag from the line. The fly would just drift past the nose of a trout. And the fish would ignore it. (*Assumption*, 22)

L'hameçon ne fait donc pas de vagues dans l'eau, puisque la narration et les précédentes mises en place d'Ogden comme enquêteur et non coupable lisse toute discordance et aspérité.

Le pendant de l'utilisation métafictionnelle de la pêche comme invitation à considérer la lecture et ses pièges se trouve dans la problématisation du poisson comme ressource, en tension avec la dimension récréative de la pêche : dans *The Body of Martin Aguilera*, Lewis se présente comme détenteur de la connaissance des « bons » endroits où pêcher, tandis que Martin Aguilera est celui pour qui la pêche est une obsession quel que soit le rendement de l'endroit choisi : « He knows all the good fishing spots and when they're good » (*TBOMA*, 5) peut ainsi être mis en contraste avec la remarque du sheriff, « The old man's probably down there fishing somewhere. If there wasn't a thing living in that river, he'd still throw in a line. » (*TBOMA*, 10) La position de la pêche à la croisée des chemins entre activité gratuite, commentaire métafictionnel sur l'activité de lecture et d'écriture et exploitation de l'environnement de l'homme permet de remonter le fil interprétatif selon les modalités encouragées par la structure et le contenu du roman : le statut de Martin comme victime que l'on ne rencontre jamais et dont le cadavre ne cesse de se retirer, tout en faisant l'objet de toutes les traques et fascinations, fait de l'observation du sheriff Manny Pendragon le concernant un commentaire sur cette position. En effet, Lewis, en cherchant à résoudre le mystère du corps de Martin, ne cesse d'aboutir à des impasses et d'investiguer des

endroits où il ne se trouve pas. Le sheriff par la suite justifie la mort accidentelle supposée en arguant qu'il portait ses vêtements de pêche et qu'il est donc mort lors de cette activité : « he was geared up for fishing, professor. He probably stepped out too far and the river snatched him this time. » L'impasse de l'enquête et le manque de sens de la mort de Martin comme simple accident fait écho à sa tendance à lancer des lignes de pêche pour le plaisir de l'activité, de même que le sheriff prétend l'avoir repêché de la rivière : « I fished him out of the river ». De même, la partie de pêche prévue par Lewis avec sa petite fille Laura et son amie Maggie et reportée à plusieurs reprises dans le roman (« we still owe ourselves a fishing trip »), est remplacée temporairement par une histoire de partie de pêche précédente, dans laquelle son enthousiasme à l'idée de pêcher seul est anéanti par sa découverte en arrivant à l'endroit désigné : « The place was teeming with people. It was like a parking lot up there. And not just Jeeps and trucks, but Pintos and Novas. To top it all off, there was no fish. » On observe ici l'abondance de signes visant à montrer la désaturation de la pêche comme ce qu'elle devrait habituellement être par sa popularité auprès de personnes qui n'ont pas les bonnes caractéristiques : elles se déplacent dans des véhicules n'ayant pas leur place dans ce type d'environnement¹²⁰ et font en retour de l'environnement un lieu hostile à cette activité. Le complot visant à empoisonner le lieu de vie de Martin et de Lewis a pour effet à terme la mort des animaux, ce qui fait de ce roman le pendant de *Watershed*.

En effet, dans *Watershed*, l'un des arguments employés pour justifier les tentatives d'expropriation des populations indiennes de leur réserve est leur tendance à ne pas exploiter les ressources de l'environnement : « they don't even fish the water », I'd heard them said. » (*Watershed*, 66)

Un parallèle est établi directement entre les Indiens de Plata et les poissons de la rivière, en tant que trois éléments en interdépendance.

Ive been studying the watershed of Plata Mountain for the Naturalists' Conservancy.
(...)

[T]he mountain is dying. The river is no longer any good. He said the Plata can't feed the fish.

(...) You should come to the reservation and meet my people. They're a part of this land. I didn't grow up here, so I'm not. But my mother is as much a part of this land as Silly Man Creek.

¹²⁰ La Ford Pinto et la Chevrolet Nova sont des voitures simples, conçues pour le grand public, et peu adaptées à la conduite en milieu de montagne ou terrain autre qu'une route goudronnée ; par opposition, Jeeps et pick-ups ont des implications utilitaires, pour des personnes dont le lieu de vie et le travail exigent une adaptabilité aux terrains difficiles.

(..)

Our way tells us that when the river dies, so will our people. (*Watershed*, 19)

On passe ainsi en l'espace de trois phrases de la montagne dans son entièreté à la rivière comme moyen d'existence des poissons, avec une reprise de « the river » par « the Plata » qui renvoie à la zone géographique dans laquelle elle est contenue. Ce passage comporte des imbrications et implications qui font du fonctionnement écologique une chaîne condamnée à s'écrouler si l'un de ses maillons ne tient pas. La rivière ne peut être vue que comme ressource à piller pour acquérir une quelconque légitimité à se réclamer du terrain ; elle est ainsi opposée à la rivière comme ce dont dépendent les peuples. Le passage de paratexte¹²¹ décrivant la bonne manière de concevoir une nymphe pour attirer les poissons qui se nourrissent sous l'eau (plus particulièrement la truite) à l'inverse marque une attention plus marquée au paradigme indiciaire, puisque l'imposture de la nymphe est encore plus essentielle à son succès en tant qu'appât. Plus ce dernier est observé de près, sans contraintes extérieures telles que la peur des prédateurs, plus il doit être vraisemblable :

Nymphs are meant to be fished near or on the bottom of the water and so must absorb moisture and/or be weighted so they get to the bottom quickly. The materials of their construction must give the appearance of life, suggesting the movement of a living insect in its larval or nymphal stage, its pulsing, vibrating. The fish get close to it, without the concern of the surface predators, and take a good look, and so it must be lifelike. (Watershed, 3)

De même que la pêche à la nymphe se passe sous la surface, de même l'empoisonnement des ressources aquatiques dans la réserve de *Watershed* exige de Robert Hawk qu'il observe les indices de sa position scientifique d'hydrologue.

L'impasse à la fois sémiotique et économique dans laquelle plusieurs romans entraînent leurs lecteurs permet d'attirer l'attention sur les poissons comme présence inutile et décorative ou retournement de leur fonction habituellement métaphorique. Les poissons de *Telephone* sont tous en aquarium ou sous forme de squelette, comme pour renforcer la circularité du roman et l'improductivité ressentie de toute forme d'action ; l'immobilité et l'inaccessibilité qui les caractérise dans les deux cas fait écho à l'impuissance totale qui frappe Zach Wells lorsqu'il est confronté à la maladie de sa

¹²¹ Tel qu'analysé par Claude Julien dans son article sur *Watershed*. Julien, Claude. « Text and Paratext Interaction in *Watershed* » *Reading Percival Everett: European Perspectives*, éd. Julien, Claude et Tissot, Anne-Laure. Presses universitaires François-Rabelais, 2017.

filles. Le cabinet comme lieu de la prise en charge médicale devient celui d'un changement de fonction symbolique du poisson : de moyen d'expression de la sagacité et de la capacité des narrateurs à interpréter et manipuler le monde qui les entoure, il devient l'incarnation d'un moment de retrait d'agentivité.

On our way we passed a giant aquarium filled with angelfish and black ghosts ; the angelfish actually had wings. This made me pause, and I stood there staring, a fish staring back at me.

« What is it with doctors and fish ? » Sarah asked.

« Fish are supposed to be calming, » Meg said. « Fish calm everyone down. They use fish in prisons during riots. » (*Telephone*, 25)

Le type de poissons mis en scène ici, ainsi que leur dénomination d'abord « angelfish » puis « black ghost », insiste sur la dimension de déréalisation et du manque de substance : d'abord ange, puis fantôme, ils servent de renvoi au narrateur de sa propre condition d'impuissance. L'incongruité est la règle dans ce passage : la présence d'ailes sur le poisson, comme si le nom de poisson-ange ne devait renvoyer à rien de concret (« the angelfish actually had wings ») ouvre une brèche dans le langage pour Zach Wells, surpris que l'image corresponde au nom dans un monde qui va bientôt ne plus faire sens. L'absurdité de l'idée selon laquelle des poissons dans un aquarium puissent calmer des prisonniers durant une émeute (pas même de façon préventive) est par le décalage qu'elle produit une manière de souligner la petitesse des possibilités d'action dans un tel contexte, et la dimension terrifiante du problème auquel Zach et sa femme sont confrontés.

Zach retrouve l'aquarium plus loin dans le roman, en suivant la ligne rouge menant au département de neurologie de l'hôpital des enfants. Le motif de la ligne qu'il faut suivre pour louvoyer dans le labyrinthe, qui signifie par sa propre existence et non par la symbolique de la couleur dans laquelle elle est peinte, et qui fait écho à d'autres occurrences de préoccupations géométriques chez Everett (notamment *Glyph*, *The Water Cure*, et *Percival Everett by Virgil Russell*), ne semble pas suffire au narrateur pour conserver son chemin : il échoue devant l'aquarium remarqué précédemment. Ici, la connaissance du nom du poisson-ange est ramenée à sa fille Sarah : « something Sarah had told me was called a black ghost », ce qui n'était pas le cas dans le passage précédent, dans lequel Sarah ne faisait que remettre en cause l'utilité de l'aquarium dans un cabinet médical :

I followed the red line on the floor to neurology. That unwavering, resolute red line. Situated between the blue and yellow lines, leading past the big fish tank, over the pedestrian bridge, having no meaning by its being red but meaning everything

because it was red. (...) Somehow my red line following got fouled up, and I arrived again at the big aquarium, where I stood staring at the oversized angelfish that decided to stare back at me. Something that Sarah had told me was called a black ghost slithered its eel body through my peripheral vision. I imagined that if I chose to hallucinate at that moment, the angelfish would speak to me, say something cryptic and profound. (*Telephone*, 66)

Ce rappel de Sarah au milieu du passage alors que le narrateur n'avait pas précédemment éprouvé le besoin d'établir le lien entre sa connaissance du nom du poisson et sa fille suggère l'effort d'ancrer sa fille dans le fonctionnement du monde, de la relier au passé et de lui rendre sa capacité à nommer les choses et à utiliser le langage de façon précise, ce qu'elle va perdre au fur et à mesure que progresse *Telephone*. Le parallèle entre le nom fantomatique du poisson et le fantôme de sa fille telle qu'elle était et qu'il fait surgir en ce moment est à relier à la fonction biblique qu'il donne par la suite au poisson-ange, celle d'annonciateur mystérieux : « would speak to me, say something cryptic and profound ». L'utilisation du mot « choix » pour l'hallucination fait surgir une illusion de contrôle dans un moment dans lequel Zach Wells voudrait justement qu'une parole supérieure, à la fois obscure et profonde (donc pleine de sens), lui parvienne de l'extérieur. La réunion d'éléments contradictoires quant à la possibilité d'action du narrateur fait de l'aquarium un concentré sémiotique, en lien avec sa position d'environnement artificiel et contenu, à la composition maîtrisée.

Le deuil progressif et interminable auquel Zach Wells est confronté entre en résonance avec celui de Billy, pensionnaire de la maison de retraite, dans *Percival Everett by Virgil Russell*. Le narrateur de *Percival Everett by Virgil Russell* assiste à la séance de pêche de Billy ci-dessous

I could see Billy fishing in some far-off stream or pond even though I did not know if he liked fishing or had ever fished in his what I imagine to be staid accountant's life with his daughter beside him teasing him about something or another perhaps the way he said the word *apricot* and there he was reeling in empty hook after empty hook because his girl was there with him and maybe his wife but wasn't it odd Billy thought there by that stream or pond how when a child dies all other relationships seem so dismissible forgettable shallow though he knew that she must have been around perhaps in a backyard ... (*PEBVR*, 157)

Dans ce passage rendu étourdissant par le bouleversement des repères temporels entre le passé et le présent ainsi que des limites entre les différents points de vue (le passage de « I could see Billy fishing » à « wasn't it odd Billy thought »), le narrateur imagine

Billy en train de partager cette activité avec sa famille maintenant disparue. La connexion entre Billy, sa fille et sa femme, dissoute, est rendue d'autant plus douloureuse par la répétition d'écrans de fumée et de spéculation imaginative que le narrateur fait exister entre eux. Il n'y a pas de prise permettant de faire la différence entre réalité et fantasme, ou entre passé et présent, ce qui est répété par l'absence de prise des hameçons, dans le passage « reeling in empty hook after empty hook because... ». La force métafictionnelle des romans d'Everett transparait alors dans un de ses traits à première vue les plus réalistes et les plus ancrés dans un réel matériel et naturel, mais comportant également une dimension méditative, récréationnelle, et un certain mode d'être au monde. Par ce travail de liaison entre les différentes diffractions de la pêche dans les romans d'Everett, comme signe à part entière vers le fonctionnement de rhizomes de son œuvre, on espère ainsi avoir mis en lumière les interactions permettant la constitution de la réflexion métafictionnelle comme portant sur les modèles de lecture et d'écriture eux-mêmes, aussi bien que sur l'affect cimentant les mondes de fiction d'Everett.

2.2. Chasse et traque

De même que la pêche, la chasse comme motif structurant et fil conducteur des romans permet d'opérer à la fois sur un plan métafictionnel de signalement vers un système d'interprétation des traces, et sur un plan de remise en question de la valeur des captures et de l'interaction entre l'homme et son environnement. Bien plus que la chasse, c'est un système économique qui est présent en filigrane, de même que la chasse et l'abattage d'animaux permet de surcroît de faire apparaître la problématique du cadavre et du corps mort comme indice permettant normalement une résolution de l'énigme, donc de la subversion de cette résolution si la traque n'aboutit pas.

La présence animale dans les romans d'Everett fait souvent l'objet de diagnostics ou d'un travail de détection, qu'il s'agisse de l'examen d'un animal blessé pour lequel on doit déterminer l'origine de son mal, de la traque d'animaux ou de leur absence comme symptômes d'une dégradation de l'environnement, d'une chasse, ou de la poursuite des traces d'un animal pour remonter le fil menant à la résolution d'un mystère. Des deux côtés de la mort se déploie ainsi le travail investigateur, du cadavre de l'animal vers la remontée à sa cause, ou de la volonté d'abattre l'animal. De la flèche

dans *God's Country* à l'arme à feu dans *American Desert* et *Percival Everett by Virgil Russell*, les outils de la mise à mort sont des enjeux de la traque sous le même double mouvement sur l'axe temporel : on peut remonter vers le tueur grâce à eux, et ils servent au moment crucial de la chasse. Ainsi, dans *God's Country*, le moment d'analyse des traces est tourné en dérision : Bubba, le traqueur engagé par Curt pour retrouver les kidnappeurs de sa femme, identifie d'abord les plumes utilisées et le travail de confection pour déduire qu'il ne s'agit pas d'un travail d'Indien mais d'homme blanc, puis éblouit Curt en donnant le nom de l'homme auquel elles appartiennent.

“Indians take pride in their arrows. Look at that sloppy tying job. Those are chicken feathers, not hawk or eagle. That there's the work of a white man. A white man named Donald Gerlach.”

“How can you tell all that?”

“Man signed the shaft.” (*GC*, 25)

L'exagération du travail de détective aux dépens de la crédulité de Curt renforce l'incompétence de ce dernier, qui non seulement n'est pas capable d'interpréter les signes autour de lui mais ne comprend pas non plus les possibilités réalistes permises par ce travail de traque. Curt est ainsi un double étranger dans la contrée dont il se revendique pourtant comme un occupant exemplaire et authentique : incapable de correspondre aux valeurs même idéalisées d'un Ouest américain qui n'a jamais existé que dans la mythologie auto-complaisante de la culture américaine, il est également aveugle face aux systèmes de mots qui permettraient d'obtenir l'information et ne comprend pas les limites de la traque experte telle qu'incarnée par Bubba. L'utilisation de plumes de poulet, animal moins impressionnant que l'aigle ou le faucon, remet l'homme blanc à sa place de simulacre de noblesse dans ce contexte ; la flèche est une pâle copie de ce qui pourrait être mieux réalisé par les tribus indiennes dont Curt a une si médiocre opinion. L'idée de simulacre développée par Baudrillard dans *Simulacre et Simulation* et déjà convoquée par le titre du roman *American Desert* permet de suivre ce fil de déréalisation, d'autant plus dans un corpus dans lequel l'espace tient une telle place :

Le territoire ne précède plus la carte ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire – précession des simulacres –, c'est elle qui engendre le territoire et, s'il fallait reprendre la fable, c'est aujourd'hui le territoire dont les lambeaux pourrissent lentement sur l'étendue de la carte. C'est le réel, et non la carte, dont des

vestiges subsistent çà et là, dans les déserts qui ne sont plus ceux de l'Empire, mais le nôtre. Le désert du réel lui-même¹²².

L'inversion dans l'ordre de primauté entre carte et territoire fait écho de façon inversée au cheminement de Ted Street, qui une fois mort peut tenter de retrouver du sens dans l'existence qu'il avait voulu quitter.

La flèche réalisée par les colons symbolise alors le remplacement des populations autochtones elles-mêmes par lesdits colons ; dans *God's Country*, ce qui est mis en valeur et fait l'objet de critique est bien le caractère de simulacre du mythe de l'Ouest américain.

Le même fonctionnement est reproduit plus loin dans le roman : Curt envisage la traque comme mystère herméneutique dont Bubba détient les clés sans penser à l'évidence, qui est de suivre la direction dans laquelle il a vu les ravisseurs s'éloigner.

“So, what now?” I asked.
“We follow the trail.”
“What trail?” I looked all around. “I don’t see no dagnabit trail.”
(...)
“Which way did you see ‘em ride away?” he asked.
I pointed west.
(...)
“That’s the trail then.” (*GC*, 48-49)

L'identification par Bubba d'un indice pertinent, la présence d'argile rouge sur la propriété de Curt qui normalement n'en contient pas, est mise de côté par ce dernier puisque malgré sa reconnaissance des compétences de Bubba, il ne parvient pas à accorder crédit à ses paroles, dévaluant ainsi tout le principe univoque de l'indice qui permet de faire sens du monde. D'après Bubba, l'argile parle d'elle-même : « ain't saying nothing. Clay says it. » (*GC*, 48) Il est impossible pour Curt d'accepter la parole de Bubba sur la nature de l'argile, puisqu'il n'y entend, de son propre aveu, rien du tout : « squattin' there holding what for all I know is a red horse turd. » (*GC*, 49)

L'impossibilité pour Curt d'établir une relation sémiotique stable à la fois avec son environnement (dont il est pourtant censé être le parfait occupant, suivant le mythe du pionnier de l'Ouest, capable de lire le terrain mais également de le faire fructifier par son activité) et avec ceux qui remplissent cette fonction à sa place est ici manifeste. Le paradigme indiciaire se déporte ainsi de l'enquête visant à retrouver sa femme vers une

¹²² Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Galilée, 1981, p.10.

analyse des multiples manières dont la mythologie de l'Ouest américain fait l'objet de la satire.

Les pistes à suivre sont ainsi constamment dévalorisées ou contre-productives, quand leur absence n'est pas soulignée avec insistance. Le paradigme indiciaire développé au niveau le plus basique, celui de la traque du coupable, ne fonctionne en général qu'en signal de lui-même avant d'être défaussé par les circonstances de la narration : le fonctionnement linéaire induit par la forme de l'enquête revient ainsi à une forme de stase, renforcée dans le dialogue entre les romans par la récurrence de ces enquêtes inabouties.

Dans *The Water Cure*, la traque et la chasse sont fragmentées et incomplètes. Ainsi, Ishmael Kidder prend plaisir à effrayer un groupe de trafiquants de marijuana qui détournent l'eau que lui-même avait détournée de son cours pour irriguer son terrain :

There's a dam up there that stops the flow and fills a reservoir that feeds my pipeline that feeds my ditch that feeds my fields, and what the bastards do is return the creek to its intended and natural course, down into the valley where they grow their marijuana and run their labs. (*TWC*, 64)

Ce passage inverse l'ordre de présentation et déconstruit linguistiquement l'ordre habituel d'un épisode de poursuite : les intrus deviennent les pourchassés.

Up through the strangely thick brush. The filthy men didn't know I was there. My dam was below me, I on the hill. To their credit they had not put their lives to chance by attempting to blow up my structure. They came, and not noiselessly, disturbing a deer that ran past me without a pause. I pumped my shotgun, letting that dramatic sound hang in the air until they paused to notice it, their ankles cold wet in the water, their hands filled with stones to divert the flow. I called down to them, and I could feel their veins chill. I called out, "Wrong night, wrong night!" They looked at me from the hillside. "If I were you I would run!" I said. I fired into the air away from them. The sound might as well have been thunder for the way it shook the forest. Sleeping birds took flight, and for a few seconds the trees were alive. The men ran into each other and fell over. "Run!" I called. "Run like chickens!" I pumped and fired into the air again. They had lost any and all orientation and struggled to maintain balance. "Make chicken sounds!" I shouted. (...) I couldn't help myself and it felt bad, but I let out a good laugh that might as well have been thunder. (*TWC*, 138-139)

La phrase nominale qui ouvre le passage (séparé des autres sections par les « *** », selon le fonctionnement du roman) amorce le retournement, par l'utilisation de l'adjectif défini « the » pour planter un décor dont le lecteur n'avait pourtant pas

précédemment connaissance. De même, le groupe d'hommes est désigné pour leur première apparition dans le texte par « *the filthy men* », accentuant en outre le déséquilibre entre la connaissance qu'en a le narrateur et leur ignorance de la présence de ce dernier, ce qui renforce la toute-puissance d'Ishmael dans ce moment. Ce passage fait cependant référence à une sous-section de l'intrigue rencontrée de manière extrêmement ponctuelle dans les pages précédentes (page 64, lorsqu'Ishmael explique son énervement face à la perturbation de son barrage) ; l'utilisation des adjectifs définis crée précisément l'instabilité à partir de ce qui devrait être stable, en faisant douter le lecteur de ses souvenirs des parties précédentes et en le forçant à revenir en arrière. La perturbation fait effet de double négation d'une négation, à la manière de « *not noiselessly* », ce qui accentue le travail d'annihilation qui est au centre de l'activité d'Ishmael. La transformation des hommes en proie (ils deviennent des poulets qui se rentrent dedans en courant dans tous les sens, ce qui rappelle l'expression « *headless chicken* ») crée ainsi un double réseau de sens : l'eau, comme incarnation littérale de la circulation et comme permettant de faire d'Ishmael à un niveau métaphorique celui qui interrompt cette circulation et la détourne à l'aide d'un barrage, est le cadre d'une version perversie de la traque visant simplement à terrifier les proies.

Le roman étant construit suivant une esthétique fragmentaire, la rupture de la linéarité et de la continuité normalement instaurée par le paradigme de l'enquête se diffracte dans tous les épisodes du texte. La proie réelle que constitue l'élan chassé par Ishmael, mise en parallèle de la situation de W, n'est présentée qu'après sa mise à mort lors du dépeçage¹²³ : la procédure à suivre y est explicitée comme dans un manuel

¹²³ « We slice, cut, rive, cleave, rend split, tear open the entire body from the anus to the chin. Find a fold of skin on the belly and grab it between your thumb and forefinger, roll it between your fingers, then carefully puncture, pop, pierce the skin. Avoid perforating the gut. Then simply, easily, honestly slit the body open all the way to the throat and down to the tailbone. When you find the sternum and the pelvis, just, merely, simply (awlays simply) cut down to the bone with your knife. When you come to the testicles, don't cut them off. Simply, plainly, easily, honestly, cut the skin between the testicles and leave one testicle attached to each side. Then carve, divide, chiv, cleave, slice down through the hams to separate, divide, dissociate the buttocks from each other. It's important that you cut straight down. Once you've apportioned, parted the hams, take your sharp knife and score out the anus. Now you've got him slit from stem to stern. Once this has been accomplished, achieved, realized, locate your meat saw. Cleave through the sternum until the rib cage is open. Then saw through the pelvic bone. Do not perforate the bladder. If you cut it, you'll spray urine over some of the best meat on the hindquarters. Keep the saw blade parallel to the bone and cut carefully. Take up the knife again. Cut the windpipe just under the chin and grab hold. Separate the smooth muscle tissue holding the entrails from the carcass. Slice this tissue while you pull on the windpipe; the entire gutpile will come easily free, will roll out. Be certain to completely remove the colon and the bladder, which can sometimes hang up on the pelvic bone. This is a source of bacteria and also heat, so it's important to remove all of the entrails. The elk is field-dressed. » (*TWC*, 151-152)

d'instructions, prélude à la dégustation par Ishmael dans un restaurant du ragoût préparé à base de cet animal. L'accumulation de verbes (« we slice, cut , rive, cleave, rend, split, tear open the entire body from the anus to the chin », « then carve, divide, chiv, cleave, slice down through the hams to separate, divide, dissociate the buttocks from each other », « once this has been accomplished, achieved, realized ») et la répétition des mêmes adverbes en deux séquences (« simply, plainly, easily, honestly slit the body », « Simply, plainly, easily, honestly, cut the skin between the testicles ») permet par l'accumulation de désaturer l'expérience de son caractère sanglant et de détourner l'attention vers le jeu de langage à l'oeuvre. Le découpage de la carcasse de l'élan pour permettre sa bonne conservation et l'utilisation optimale de toutes ses parties fait alors écho au fonctionnement interne du roman, par découpages et fragments choisis et délimités, sans crainte de malmener le langage pour aboutir à un résultat désiré. La recette du bon dépeçage (*field dressing*) précède et tient lieu de recette de préparation de la viande, comme pour rappeler la réalité physique sous-entendue par la consommation du ragoût et la prise de responsabilité du chasseur dans son activité : l'acte de tuer, qui n'est pas décrit sur les pages du roman, doit être suivi par le long travail de découpe dans toute sa dimension physique qui déploie la mort de l'animal et la temporalité de la chasse sur un segment beaucoup plus long. Le recul n'est pas possible, chaque verbe connotant le fait de trancher la chair est alors décliné en de multiples variations pour éviter toute marche arrière. Le passage se conclut sur un constat : « the elk is field dressed » (*TWC*, 152), qui contient dans le temps présent toutes les étapes précédentes du processus linéaire. Il n'y a rien à déduire et pas de moment de traque dans la présentation du fonctionnement du chasseur : au contraire, ce paradigme est détourné, pour permettre lors de la lecture de déplacer le moment cathartique de la mise à mort de l'animal sur l'activité qui suit et qui prend en charge ce qui reste du geste de mise à mort et sur l'utilisation par Ishmael du cadavre. Cette tension entre factualité du dépeçage et violence inhérente au geste de décomposition des parties qui constituent l'animal est à mettre en relation avec le travail de déconstruction opéré concernant la véritable cible du roman, le présumé assassin de Lane, dont le corps est à proprement parler diffracté dans les miroirs qu'Ishmael installe dans son sous-sol tandis que son identité est niée dans le verbe du roman : la répétition entre les moments de découpage métaphorique et littéral des proies, ainsi que ce qui les différencie, force à problématiser le moment crucial de la chasse (celui de la mise à mort) comme centre absent perpétuellement différé. Les lignes qui partent de ce

moment (d'abord la traque, qui dans le cas de W est problématique puisque la certitude d'avoir le bon coupable est refusée, et qui dans le cas de l'élan est inexistante ; puis le dépeçage littéral et métaphorique) font d'un événement ponctuel qui ne peut être divisé en parties, l'instant de passage de l'état d'être vivant à l'état de cadavre, un point dans l'espace et le temps dont l'épaisseur ne vaut que par ce qui l'entoure et ce à quoi il est relié.

La thématique du démembrement que l'on constate dans un contexte de chasse dans *The Water Cure* évoque évidemment la réécriture des *Bacchantes* que constitue *Frenzy*. En effet, le point culminant de la pièce d'Euripide est la mise à mort par Agave de son propre fils Penthée, qu'elle et les Bacchantes prises de la *mania* de Dionysos confondent avec une bête sauvage. Dans *Frenzy*, c'est Actéon qui se fait prendre en train d'espionner les Bacchantes et qui est capturé et dépecé. La tête d'Actéon est ensuite remplacée sur le pic par la tête de Penthée, lui-même mis à mort par Cadmos, pour tromper Agavé et lui faire croire qu'elle l'a tué. Le processus de traque et de récolte des informations est ici perturbé à deux niveaux. D'abord au niveau intertextuel, puisque la connaissance de la pièce et l'appréhension des pages précédentes crée chez le lecteur une attente de la manière dont le mythe va être réécrit ; puis au niveau de la traque elle-même, puisque l'observateur Actéon, qui rassemblait des informations sur les Bacchantes, bascule dans la position de bête traquée et devient cette bête aux yeux d'Agave et de ses acolytes. La présentation d'Actéon par Agave décompose son corps comme autant de signes de sa force et donc de leur propre force en tant qu'elles l'ont capturé : cette description fait en réalité signe vers l'hallucination profonde à laquelle les femmes sont en proie. L'imbrication des voyeurismes qui structure tout le roman culmine dans ce passage dans la compréhension par Vlepo, qui écoute la description qu'Agave fait d'Actéon, de leur aveuglement ; la confusion des identités récurrente chez Everett dans la mise en œuvre du paradigme indiciaire se trouve ici mise au service de la réécriture du point crucial des *Bacchantes* :

“Look at this here beast we have captured,” Agave said. “Look closely at his large teeth, his massive claws, and know our strength, that we could subdue him. This animal of the deep woods has crept in here at his feline leisure, seeking us as prey, but look upon him now.” (...) I began to be aware that she, like the rest of them, believed that what was tied up on the ground beside me was not a man at all, but a wild animal. (*Frenzy*, 151)

Le dépeçage d'Actéon qui s'ensuit transforme l'homme en bête, en suivant le même processus que celui décrit dans *The Water Cure* et faisant du corps un territoire à diviser et cartographier :

Actaeon's eyes were wide open, his mouth agape. The Bakkhai showed fear and joy, love, pain, desire, eagerness, and the blade did its work. No words found Actaeon's mouth as his blood spilled from his throat and stained the ground. Actaeon's eyes searched around, perhaps for his mother, perhaps for his love, but they searched and then they froze, open and dead staring into the night. (...) Agave returned to the kill and with the knife made a cut just beneath the skin at the penis, then made a shallow incision down the body to the throat, opening the animal. The attendants grabbed the skin and tried to pull it away, blood streaming down their arms, ripping sounds causing the onlookers to moan loudly. Agave eviscerated Actaeon, slicing him open from sex to throat, exposing his stomach and liver and spleen, and then the attendants pulled them out, pulled everything out. (*Frenzy*, 153)

Le passage d'Actéon à "the animal" se fait dans l'acte de le rendre carcasse à découper aux yeux de Vlepo comme aux yeux des Bacchantes, de même que l'instant définissant son passage de vivant à mort s'observe dans son regard qui se fige, avec la littéralisation de l'expression « dead stare » : « *dead staring into the night* ». Sa privation du langage qui aurait dû permettre de le différencier de la bête se produit au moment où sa gorge est tranchée.

Cadmos voit dans la mort d'Actéon l'opportunité de se débarrasser de Penthée, en remplaçant la tête d'Actéon sur un pic par celle de Penthée et en faisant croire à Agavé que dans sa folie c'est lui qu'elle a dépecé et décapité. Les cibles ne cessent ainsi d'échanger leurs places et d'être décomposées pour correspondre au moment de reconnaissance que Cadmos veut susciter chez Agavé, persuadée d'avoir par son action sauvé la ville de Thèbes (comme on le lit page 160, dans sa présentation du trophée à Cadmos, « Last night we killed a monster in the woods. We saved the city. »).

Lorsque Vlepo occupe la position de la scie qui décapite Penthée, chaque mouvement de frottement contre les chairs et les os est décrit dans le détail, dans une progression linéaire qui dilate le moment du découpage.

I was the blade of a saw, and Pentheus's head was turned slightly to the side. My teeth caught and ripped skin with the first hesitant pull, scarring, then finding the external jugular vein and the anterior edge of the muscle, tearing it on the push forward, then back and slicing through the sternocleido mastoid, rending into the sternohyoid, the omohyoid, the sternothyroid, and into the meat of the thyroid body, blood spraying up my sides, (...) (*Frenzy*, 156)

Ce qui compte ici est la possibilité pour la tête découpée de Penthée de se substituer à celle d'Actéon. La machination de Cadmos permet un retournement du concept de culpabilité et une extraction du poids du meurtre hors des frontières de l'individu :

Agavé, qui était aux prises de la *mania* et donc littéralement hors d'elle-même, est alors persuadée d'avoir tué son fils. Le lexique de la responsabilité est investi par Cadmos dans une réplique dans laquelle le lien entre les êtres est perverti : « Kadmos collected himself, made himself large, then said : “You killed no monster. You simply signed your contract for eternal grieving.” » (*Frenzy*, 160)

La signature du contrat d'un chagrin perpétuel renvoie à Agavé la pleine responsabilité d'un meurtre dont elle est doublement innocente eu égard au concept de culpabilité ; de même que dans *Frenzy* l'individu est diffracté au moyen du point de vue de Vlepo, de même la notion de poursuite, de chasse et de meurtre ne permet pas une trajectoire nette d'un point A à un point B, mais se diffuse comme la *mania* s'est répandue autour de la cité de Thèbes.

A l'inverse, dans *Grand Canyon Inc.*, Rhino Tanner ne se soucie que du simulacre du statut de chasseur, ce qui crée une dissolution de la matérialité du projectile et de la chasse. Il imite la manière dont un héros de western tient son arme : « His rifle resting over his arm the way Gary Cooper's had in *For Whom the Bell Tolls*. » (*GCI*, 11).

L'incertitude dont les processus de chasse et de pêche se trouvent imprégnés jusqu'à la confusion des statuts de proie et de chasseur, ainsi que le fort parallèle à établir entre ces activités humaines et l'activité de lecture et d'élucidation, n'est nulle part plus flagrante que dans *Percival Everett by Virgil Russell*. Lors du souvenir du lynchage de son grand-père raconté à la fin du roman, le narrateur pris dans la terreur du moment n'est pas capable de voir s'il est vraiment pris en chasse : « I wasn't sure I was being chased, to this day I do not know if those red legs, those rednecked inbred bastards, actually chased me into the night. » (*PEBVR*, 213)

La rétrospection ne permet pas d'accès enrichi : « I wasn't sure » est redoublé par « I do not know » et « actually chased me », comme si le statut de proie voulait précisément dire que passée la terreur initiale de la fuite, il n'est pas possible de se penser à l'extérieur des limites de sa propre perception pour atteindre la certitude de ce qui est en train de se passer. La découverte de la blessure et son analyse par Laura, la vétérinaire qui examine le cheval entraîne effectivement une remise en question rétrospective de l'environnement et de ce qui a pu se produire. Si l'examen médical est présenté par Laura comme une pêche à l'aveugle (« Tomorrow morning I'll sedate him and we'll fish around in there and see what we can find », *PEBVR* 21), la balle découverte à l'intérieur provoque à son tour un examen du paysage alentours.

I looked out into the smoky darkness and the easing rain, over the pasture. I couldn't see the distant hills but I knew they were here. I also knew there was a stand of cottonwoods about a quarter mile away. I knew there was a house just beyond those trees. But I didn't know what else was out there. The bullet could have come from an innocently fired rifle, if such a thing is possible. She was right, a bullet could fly for miles until something stopped it, gravity, a hillside, a barn wall, my horse. Me. Or some idiot could have drawn a bead on my horse and squeezed off a round. (*PEBVR*, 22)

La description débute en mettant de côté les preuves visuelles au profit de la connaissance des lieux par leur fréquentation : « I couldn't see the distant hills but I knew they were here », « I also knew », « I knew ». Cette insistance sur la connaissance du terrain rend d'autant plus perturbante l'inconnue que représente la balle qui a blessé son cheval : l'impossibilité d'assigner une intentionnalité derrière sa trajectoire rend la remontée des indices impossible et transforme l'aléatoire en horizon inquiétant.

La reconstitution via la narration de l'épisode de lynchage est faite de zones d'ombres et de non-dits : le narrateur, de façon répétée (« would drive »), passe devant le lieu du crime mais il n'est pas possible de se placer au centre de l'événement (« visible but not accessible »).

The main road was just a two-lane blacktop and in later years you would drive past the dirt road that would be visible but not accessible and tell your children that that was where their grandfather had been hanged, not telling them the part about his testicles being cut from his body by a serrated but edgeless hunting knife, a fitting metaphor for the miscreants perpetrating the act. (*PEBVR*, 212-213)

Ce retrait spatial se superpose parfaitement au retrait des éléments les plus détaillés du lynchage : le découpage du corps animal et humain que l'on a détaillé dans des textes tels que *The Water Cure* voit ici sa violence paradoxalement décuplée par le fait de refuser d'en transmettre la mémoire. Le couteau à dents de scie émoussé évoque l'image d'une action doublement répétée de va-et-vient pour réussir à sectionner, à la fois par la nature de la lame du couteau et son absence d'efficacité ; la castration du grand-père fait façon d'ekphrasis dans un passage où l'on affirme son indicibilité dans la narration de l'histoire familiale, et l'horreur de l'acte s'y fait jour en négatif par ce que les adjectifs suggèrent d'étirement temporel de la violence faite à ses organes génitaux.

Le motif de la traque dans *Percival Everett by Virgil Russell* se trouve à la fois inversé et inachevé : là où intention, identification et cible sont des éléments cruciaux, le narrateur constate qu'un de ses chevaux s'est fait tirer dessus, peut-être accidentellement ou intentionnellement, en fouillant une plaie dont il pensait qu'il se

l'était infligée en effleurant un clou ou autre objet métallique. L'examen initial qu'il opère suit un double mouvement, de l'indice initial, le filet de sang sur son cou à son attitude générale marquée par un trop-plein d'agitation, pour revenir vers la blessure, source du filet de sang et de l'agitation :

(...) I noticed he trickle of blood on the animal's wet neck. The usually spooky horse was at once nervous and more agitated than ever, an unfortunate combination in a twelve-hundred-pound sack of dumb muscle. I put my hand to his nose and he snorted out a wet breath. I slowly moved my fingers up his jaw and to his neck, talking to him the while. I found a wound that had already begun to granulate over. He'd found a nail or something else to throw himself onto. The wound and the area around it were soft and angry and tender. (*PEBVR*, 20)

La déduction de l'origine de la blessure permet de demeurer dans le périmètre de contrôle du cheval et du ranch : « *he'd found a nail on something to throw himself onto* ». Le mouvement d'interprétation cherche alors à éviter une confrontation avec l'inconnu, une influence extérieure ; l'individualité qui reste le but de l'analyse indiciaire est ici poussée à l'extrême puisque son dehors n'est pas envisagé. Quand on considère le fonctionnement du roman dans son ensemble, dans lequel l'incertitude sur qui raconte l'histoire est maintenue, et les fils narratifs sont tirés puis abandonnés, ce moment d'analyse médicale paraît être une tentative de retenir un semblant de certitude et d'ancrage identitaire dans un monde diégétique flou et marqué par la superposition.

Si l'on met en parallèle les fonctionnements de la pêche et celui de l'enquête sous forme de traque et de chasse, la porosité des milieux et le degré de contrôle garanti au chasseur et au pêcheur semblent diamétralement opposés : en pêchant, seul le hameçon atteint ou traverse la surface de l'eau et doit constituer un appât suffisamment convaincant pour faire sortir le poisson de son propre milieu en le trompant, tandis que lors de la chasse, c'est l'animal traqué qui est poursuivi dans son environnement, et le chasseur qui devient maître des signes. Ainsi, dans *Frenzy*, coexistent les deux modalités dans la séquence de mort d'Actéon, selon une temporalité rétrospective : l'appât, la tromperie, est configurée *a posteriori* par Cadmos pour servir ses propres intérêts, tandis qu'Agavé est ferrée par le mécanisme mis à l'œuvre autour d'elle. Chez Everett, il semblerait que dans l'activité de traque se révèlent les incertitudes et le dépaysement de celui qui se découvre proie dans son propre environnement, bien plus que sa capacité à décoder et lire les traces. L'identification de l'individualité que ce paradigme permet normalement, par sa subversion ici, est bien celle d'un retour sur l'individualité de la figure de l'enquêteur, de ses échecs et de ce qui échappe à sa vision

et sa connaissance, dans des moments d'épiphanie détournées et désaturés. Le vernis de prise sur le monde se trouve alors perturbé par le processus même qui est censé permettre de faire sens.

L'inquiétante absence de preuves et d'indices, de même que leur multiplication trompeuse dans le motif de la traque qui abonde dans les romans d'Everett, constitue ainsi le versant négatif du paradigme indiciaire qui permet de faire apparaître ses limites en désignant tout ce qui ne peut être réduit à son fonctionnement.

Une explicitation de ce qui est à l'œuvre dans ces romans se trouve dans *Cutting Lisa*, à travers le jeu des enfants lors de la partie de pêche à laquelle les emmène John Livesey :

“What sort of game are you playing?” he asked.
“It’s called the Enchanted Forest,” Katy said. “It’s fun. You have to follow the trail and find the key.” (CL, 143)

Le jeu de la chasse au trésor qui donnerait la clé du mystère est cependant détourné dans le cours du roman.

Cutting Lisa repose sur l'investigation par John de la grossesse de sa belle-fille Lisa, dont le bébé est issu d'une relation adultère. La vérité lui apparaît cependant complètement par hasard, lors d'une conversation avec sa petite-fille Katy, lors de laquelle cette dernière laisse échapper par hasard que son père a eu une « vectomy ». Katy ne saisit pas les implications de ce qu'elle est en train de dire, mais c'est par ce mot tronqué, indice donné sans réelle intention, que John comprend que son fils n'aurait pas pu concevoir le bébé que sa femme porte.

De même, dans *The Body of Martin Aguilera*, c'est l'absence de traces et la disparition qui caractérisent le processus d'enquête. De la disparition du corps de Martin quelques minutes après que Lewis l'a trouvé, à l'absence de son cheval, en passant par l'absence de vie dans le canyon où il se serait noyé, ce qui n'est pas à sa place habituelle est suspect :

Lewis looked at the red-and-white mint. Martin’s horse loved mints. That’s what was missing up there. The horse. Where was Martin’s horse? Maybe someone killed him for the horse. It seemed far-fetched, but it was something. (TBOMA, 13)

Le fait que l'armée ait libéré un agent chimique dans la montagne de Plata est ce qui fait disparaître insectes et animaux, et crée une atmosphère de silence anormale. Cela

fait écho à l'intrigue de *Watershed*, dans laquelle l'empoisonnement de la rivière tue les poissons et, à terme, tout l'écosystème de Plata :

I think the army or somebody let something loose up there, chemicals or something, and it's killing everything. There's no animals up there, not even bugs. (*TBOMA*, 155)

Ici, l'absence des animaux, jusqu'au plus petit insecte, suscite les soupçons et inverse le mode habituel d'interprétation des indices, fondé sur leur présence. Le désespoir de Lewis face à l'absence le conduit à laisser ses yeux le tromper quant à la présence de déjections d'ours, qu'il interprète comme récentes alors qu'elles sont anciennes :

He found some old bear scat and felt better about his ability to find something. He came upon a place where deer had bedded down and sat on a fallen tree. He looked up and saw a raven fly by. Then he realized that he was hearing no birds. He had heard none since starting up. He hadn't seen or heard any squirrels or chipmunks. The deer droppings at his feet were old just like the bear scat. A chill ran over Lewis. He was up quickly and moving back down the trail. He tried to think, but it was difficult. He was almost tickled at how scared he was. (*TBOMA*, 21-22)

Cette mise en avant de l'absence sous différentes formes permet de mettre en valeur la matrice du roman de détective, son récit impossible, sous un angle différent de celui utilisé par la suite dans *Assumption* : en attirant de façon répétée l'attention sur ce qui devrait être là et ne s'y trouve pas, le roman opère une forme de commentaire métatextuel de ce qu'est l'enquête et de son horizon de retrait permanent. Un des éléments classiques et des *topoi* d'une enquête policière, l'identification d'un véhicule, qui par son rattachement à un propriétaire permet d'atteindre une forme de certitude, est également détourné. En outre, les plaques d'immatriculation des États-Unis permettent normalement de relier un véhicule à l'Etat d'où il provient, ce qui fournit déjà une information avant même de remonter la piste administrative du certificat d'immatriculation. L'obfuscation des plaques d'immatriculation est, par corollaire, devenu un moyen classique dans l'intrigue policière de dissimuler ses traces. Ici, la plaque d'immatriculation n'est pas visible sous la saleté, ce qui devient cependant un signe distinctif du van marron :

Parked in the lot was a brown van. Lewis rationalized that there were many brown vans around. He remembered that he could not make out the tag because of the dirt. It wasn't a New Mexico tag, he knew that, but he could not make it out. Because of the dirt. (*TBOMA*, 63)

De même, lorsque Lewis voit la voiture de Maggie abandonnée au bord de la route, il commence par éliminer la possibilité qu'elle soit simplement tombée en panne. L'absence de traces de perturbation de la poussière sur le capot indique que Maggie n'a pas tenté de l'ouvrir, et donc qu'elle n'est pas tombée en panne.

Look at the dust on the hood. Hasn't been disturbed. Even people who don't know anything about cars open the hood when something's wrong. If she had opened it, she'd have left prints, smudges in the dust. (*TBOMA*, 110)

La capacité à créer du sens à partir de l'absence d'éléments se dessine en négatif de l'abondance de leurres et de fausses pistes, qui conduisent à une impasse. Cependant, dans *The Body of Martin Aguilera* comme dans *Watershed*, le processus de reconstitution du sens s'interrompt une fois le complot découvert, de sorte que les deux romans ne permettent pas d'obtenir de résolution.

La question des traces et de leur dissociation de ce qui les a produites est récurrente et permet une étude de la dissociation parallèle entre signifiant et signifié qui est un fil conducteur d'une analyse du paradigme indiciaire tel que retravaillé par Everett et mis en scène dans son échec à rendre compte des mondes qu'il construit dans son œuvre. En effet, de même que le mythe et l'inscription générique valaient surtout pour la mise en valeur de leurs propres limites dans les réécritures telles qu'Everett les a conçues, l'incarnation de l'enquête par les multiples artefacts tels que la traque au niveau factuel et matériel ou la résolution de l'énigme au niveau diégétique, est constamment déviée sur l'impossibilité de se fier aux éléments environnants pour déterminer et reconstituer une piste. Ce mode de construction spatiale et narrative est incarné par la problématisation du point de vue et de la capacité à effacer ses propres traces, créant ainsi l'espace entre le narrateur et lui-même par un retour sur soi toujours insatisfaisant et perpétuellement subjectif dans sa quête d'objectivité. Les narrateurs de *Watershed*, *Telephone* et *Wounded* ont beau essayer de s'isoler du bruit du monde environnant, il ne leur est possible de trouver cette position objective que si la temporalité s'arrête, que si l'action s'interrompt, et s'ils arrêtent de bouger. C'est peut-être là qu'est le véritable centre absent au cœur du fonctionnement énigmatique de l'œuvre d'Everett : la constitution d'un roman de détective sous de multiples manifestations, constamment orienté vers le désir du détective de disparaître de sa propre histoire et de son propre engagement pour être un raconteur objectif. Si Sherlock Holmes exposait son raisonnement à la fin de chacune des histoires dont il était le héros

et des intrigues qu'il résolvait, c'est grâce à la présence de Watson, auquel d'ailleurs des personnages tels que Vlepo dans *Frenzy* ou BB dans *Grand Canyon Inc* sont fortement apparentés.

Le narrateur-enquêteur-chasseur-pêcheur chez Everett oscille ainsi entre tentation de résolution et de mise en narration du monde et volonté de s'en abstraire, et de s'abstraire du processus d'abstraction même que cette quête implique. Par là-même, il permet à la dissociation entre signifiant et signifié et à leur superposition de ne faire qu'une seule et même dynamique, que l'on peut rapprocher de la position intenable occupée par l'écrivain afro-américain dans le paysage littéraire contemporain : assigné à sa catégorie, son effort même de s'en retirer ne fait que resserrer l'étau. L'authenticité à laquelle on voudrait l'assigner serait celle d'une univocité parfaite, d'une ligne tracée entre signifiant (« le » roman afro-américain tel que valorisé par le circuit médiatique et littéraire d'*Erasure*) et signifié (ce que cela veut dire d'être afro-américain), comme si chaque œuvre n'était elle-même constituée que de parties visant à un tout éminemment cohérent et existant *a priori*. L'explosion des relations entre proie et chasseur, pêcheur et pêché, trace et enquête dans les romans d'Everett éloigne de ce modèle radicaire et vertical vers une horizontalité dans laquelle la présence des signes ne fait qu'évoquer leur irréductibilité à un tout cohérent, tandis que l'effacement de ses propres traces traduit l'impossible désir de ne pas laisser d'empreinte identifiable unilatéralement dédoublé du besoin sans cesse frustré de sortir de son propre point de vue.

Ainsi, dans *The Water Cure*, le narrateur ne cesse de railler le lecteur en le mettant au défi de lui faire confiance : « And what if this is all a ruse, cleverly supplied to cover my daring and yet evil and yet simple deeds, to cover my trail, my ass? » (*TWC*, 148) L'enquête déraile sans cesse, est interrompue et change de direction, comme le montre l'accumulation de « and yet » qui sont autant de virages liant des adjectifs pourtant non contradictoires : audacieuses, maléfiques, simples, les actions d'Ishmael seraient couvertes par les appâts sémiotiques dont le texte est saturé. Couvrir ses traces passe ainsi d'abord par le fait de rendre son identité floue et perturbante, par faire chercher à l'enquêteur autre chose que ce qu'il pensait être sa cible initiale, une manœuvre présente dès le premier roman *Suder* : « “An elephant would have left tracks,” the second man says. The large man tilts his head. “Yeah, but I wasn't looking for elephant tracks.” » (*Suder*, 135) Dans *American Desert*, Big Daddy, à la tête de la

secte par laquelle Ted Street est capturé, est fier de sa collection d'armes à feu et plus particulièrement de l'intracabilité de ladite collection : « I've been collecting them for years and nobody can trace a single gun, a single shell, a single ball. » (*AD*, 125)

Ce revirement du paradigme indiciaire, de la traque d'un objet extérieur à soi vers un repli sur soi-même et ses propres traces, provoque une saturation sémiotique et une aporie de l'action. Les narrateurs de *Wounded* et de *Watershed*, en tant qu'ils sont plus à même d'évoluer dans un environnement où la manifestation métatextuelle de cette réflexion peut être littéralisée, sont particulièrement sujets à ce retour sur soi : ainsi, dans *Wounded*, l'observation que John Hunt fait du coyote à trois pattes qu'il a recueillie est focalisée sur l'interruption dans les traces qu'elle laisse dans la neige.

I watched the track the three-legged coyote left in the snow. Zoe made two continuous tracks, punctuated by deep impressions of her feet. The coyote left a similar pattern, but whenever she stopped, there was a place of undisturbed or barely disturbed snow under her left forepaw. I couldn't stop thinking about it. Perhaps I was trying to imagine anything to take my mind off David, but that gap, that space, that break in her track fascinated me because it was only here briefly and only while she was still there. Once she moved, her rear foot stamped its impression where her front one had been. (*Wounded*, 185)

Le contraste entre les traces continues laissées par la chienne Zoé et celles laissées par le coyote n'existe que dans un intervalle de temps très bref, lorsque l'animal est encore en train d'avancer et n'a pas posé sa patte arrière. La trace laissée par le coyote ne correspond ainsi que pendant un instant à sa condition physique, avant d'être rendue identique à celle d'un animal possédant toutes ses pattes : à l'inverse du modèle linéaire de reconstitution d'une ligne temporelle explicative *a posteriori* avec l'aide des indices laissés, ici le processus de fabrication des traces est mis en valeur pour lui-même, en même temps que l'insuffisance des possibilités d'interprétation.

La traque aboutit ainsi à un retour sur soi-même, et sur la capacité de quelqu'un, en remettant en question les traces qu'il ou elle laisse, à interpréter les traces laissées par d'autres. Cette oscillation entre proie et chasseur se manifeste alors en une concentration des deux statuts en une seule individualité, elle-même poreuse et faillible malgré les tentatives de ne pas l'être ; de même que dans *The Water Cure* Ishmael est bourreau et victime, et qu'Ogden Walker dans *Assumption* se révèle être le meurtrier au lieu du détective dans la dernière partie du roman, l'inversion du paradigme est ce qui permet de mettre ses limites en valeur. La stase que John Hunt met en valeur dans

Wounded comme seule possibilité de conscience de sa propre empreinte laissée sur le monde entre alors en conflit avec la linéarité et la rétrospectivité censées être construites par le paradigme indiciaire : « I can't recognize my own tracks until I stop moving. » (*Wounded*, 188)

Nombreux sont en effet les narrateurs des romans de Percival Everett qui tentent de se retirer du mouvement de leur monde dans le but d'atteindre une forme de clarté et d'objectivité, et qui sont contraints par la suite à remarquer les indices autour d'eux, mais surtout contraints à agir en conséquence, jusqu'à ce que soit construite une échelle de valeur plaçant la tentative d'action au-dessus de la déduction. L'inversion de la traque dans *Walk Me To The Distance* intervient dans un contexte de décentrement du narrateur, qui se trouve confronté à la situation dans laquelle la culpabilité de Patrick est avérée et son lynchage doit être tenu secret : le secret du viol perpétré sur Butch, et le secret du lynchage, sont en réalité présentés comme un questionnement moral bien plus que comme à résoudre, puisque Sixbury laisse entendre qu'elle sait ce qui est arrivé à son fils et couvre les traces de David et des autres en laissant entendre que Patrick était vivant plusieurs jours après l'acte. Bubba, dans *God's Country*, est devenu traqueur parce qu'il souhaitait ne plus être traqué : ce faisant, il s'arrête et au lieu d'être attrapé dans la course, il est attrapé en essayant de retourner les rôles de traqueur et de traqué :

“People was always trackin' me and they was always catchin' me, too. So I just started to watchin' 'em. Soon, they was catchin' me 'cause I was too busy watchin' 'em to keep runnin'”. (*GC*, 49)

Ralph, dans *Glyph*, est la victime d'un enlèvement et dissémine des appels au secours lors de sa promenade avec Madam Nanna¹²⁴ :

What Madam didn't know was that I had spent most of the previous night not reading, but writing note after note that read more or less the same.

Help me ! I am a kidnapped baby and this woman is not my mother. We have no relationship beyond captor and captive. Please get help.

At every opportunity, and they were numerous, I would slip a note to someone. People kept leaning over my buggy and making faces while coming close to tickle my chin with index fingers. I watched Madam Nanna and when she looked away I slipped a note into a hand. And to a person, each would brazenly open the message in plain view of the Madam and read I aloud. Madam Nanna appeared unbothered by the whole business and would simply share a laugh with them. “His older brother,” she would say, shaking her head. (*Glyph*, 106)

¹²⁴ Madam Nanna est dans *Glyph* la personne chargée de s'occuper de Ralph lorsqu'il est kidnappé une deuxième fois par l'armée.

Ce que sème Ralph derrière lui ne peut pas même être qualifié d'indice, de même que le mot d'appel au secours dans les vêtements de Zach dans *Telephone* est explicite quant à l'appel à l'aide qu'il exprime : le problème est le paradoxe au cœur de l'écriture de ce mot par un bébé, qui désinvestit complètement la possibilité de le prendre au sérieux et d'agir par la suite. Les lecteurs du message le lisent à voix haute, mettant en valeur son absurdité et avertissant Madam Nanna de la démarche de Ralph, ce qui lui permet de la rendre caduque en fournissant une explication plausible. Ici, l'origine même du message annule la possibilité de sa lecture et de l'action qu'il exige.

Il n'y a pas non plus d'interprétation possible sans contexte : lorsque Zach trouve le message d'appel à l'aide écrit par des femmes mexicaines enlevées et exploitées qui l'ont glissé dans un vêtement commandé sur internet, il se pose la question de ce que voudrait dire un message trouvé sans contexte et sans explication :

A note in a gutter. Does it mean anything? Is there any propositional content without a context? The note says, "the horse is yellow." Found in the city street, does it mean anything? Is there a horse? Is it yellow? Was a child practicing her handwriting? Were the letters typed by a monkey? A sentence by accident? Marks on a page? What if the note read, "the horse is dead and is not?" It is senseless, but what does it mean? (*Telephone*, 19)

Le cheval à la fois mort et vivant, au même titre que la phrase « I am a kidnapped baby », relève du domaine du non-sens. Cette contradiction au cœur de la poétique de l'énigme déployée dans les romans d'Everett, et observée également dans l'impossible tâche de s'observer soi-même et d'être l'enquêteur de soi-même, est rendue concrète dans la découverte d'un cadavre d'élan, décrite dans *Watershed*. Robert Hawks le trouve par hasard en entrant dans une clairière, s'éloigne à reculons, et observe ensuite les indices qui indiquent que quelque chose ne va pas dans l'environnement de la clairière. Le centre de cette dernière a l'aspect d'une neige contaminée par des éléments toxiques, ce qu'il compare à ce que l'on pourrait trouver au-dessus d'une fosse septique. Le cadavre de l'élan est ce qui permet le choc nécessaire à l'examen de la clairière de façon plus générale :

I found a dead elk. It was a big bull and its face, the glassy eyes hollow and still alive looking, startled me a little and disturbed me greatly. I fell back a couple of steps, then turned away from the sight. I observed the middle of the clearing and saw that the snow was thinning there, melting evenly across the surface; the center was already crusting over, just like snow looks over a septic tank. I took out my camera and snapped pictures of the clearing and of the dead elk, then marked the spot on my map. (*Watershed*, 180)

Cet élan revient en rêve à Hawks : dans son sommeil, il retourne sur les traces de l'élan et semble se confondre avec lui en le rejoignant :

And I found my feet falling effortlessly *into* the tracks of the elk. I staggered *with him*, *my* shoulders slumping, *my* breathing beginning to race. I felt *my* heart hot in *my* chest. And then I was outside of *myself* and looking into *my* own big, glassy elk eyes.
(*Watershed*, 181)

Que Hawks débute par une traque d'un animal qu'il n'a connu que mort lui permet de littéraliser le processus de la traque, jusqu'à fusionner avec son objet : la succession des prépositions « *into the tracks* » et « *with him* » amène le basculement vers la superposition entre l'élan et Hawks. D'une poursuite sans effort, la phrase mue vers la souffrance physique de l'élan malade, qui titube, a du mal à respirer, et sent ses battements cardiaques s'accélérer. Le rêve se conclut sur le moment paradoxal déjà étudié dans *Frenzy* lors duquel le narrateur peut s'observer lui-même devenu élan. La poursuite de l'élan semble ainsi permettre un retournement sur soi par le biais de l'incarnation dans un autre corps.

Tandis que *Telephone* met en avant la décomposition de l'esprit de Sarah, la fille du narrateur, qui ne parvient plus à tenir dans son esprit le fil de ses pensées, une dégénérescence génétique qui se manifeste d'abord par ses problèmes de vue et met une nouvelle fois au centre la dimension spéculaire du paradigme indiciaire, Zach Wells se préoccupe de déduire des fossiles qu'il trouve dans ses terrains d'enquête les histoires des animaux dont ils sont issus, et constate l'impossibilité de former un tout cohérent et de reconstituer leur histoire :

All those bones in that cave. Stories in those bones, in the pack rat middens, in the layers. Were they stories if they happened to creatures that don't tell stories? I wondered if the memories of birds were stories. Did things happen to birds they knew? I could not forensically determine the cause of death of any of the birds I had found. I knew nothing about them except their ages and that I assumed that they looked like other birds of the same species, all speculation, induction perhaps.
(*Telephone*, 84)

Les réflexions de Zach sur les possibilités de réponse offertes par un examen scientifique des squelettes basculent immédiatement vers la mise en narration, mettant au même niveau mise en histoire et démarches d'enquête. Les fossiles d'oiseau ne donnent que la réponse du temps écoulé depuis leur mort, grâce à la datation au carbone 14 : il n'y a qu'en mesurant la progressive disparition d'un élément radioactif qui se produit après la mort que Zach peut obtenir une quelconque certitude. Cette

impossibilité de savoir et d'apprendre quoi que ce soit fait écho à la situation de sa fille, atteinte d'une mutation que les deux parents portaient sur leurs gènes et qu'ils lui ont transmise sans le savoir : « Recessive trait. It comes from both of you. You are both what we call unaffected carriers. There would have been no way for you to know. » (*Telephone*, 67)

L'impuissance des parents à connaître leur propre code génétique et donc ce qui détermine le futur de leur enfant est une des mises en scène de l'échec d'une foi en la possibilité d'apprendre quoi que ce soit lorsque ce qui est cherché n'est pas donné d'emblée. Le centre absent au cœur de la logique du roman de détective et de l'enquête fonctionne par la possibilité offerte par ses délimitations (le fait de s'attendre à devoir résoudre une énigme, la certitude que les éléments peuvent si on les relie former un tout cohérent) d'opérer un mouvement centripète, de même que l'on peut traquer un animal que l'on a repéré ou appâter un poisson dans une eau qui en contient ; ici, l'absence d'expression du gène chez les porteurs que sont les parents à la fois annule la possibilité de connaissance et assure la perpétuation du gène qui est transmis à la descendance.

La visibilité de l'indice et son nécessaire renvoi à un schéma unifiant l'intrigue vers la résolution de l'énigme en font un élément toujours signifiant ; cette subversion du paradigme par Everett en un labyrinthe sémiotique dans lequel les leurres abondent permet d'incarner, en biais, le refus de l'assignation de chaque élément d'une écriture supposée afro-américaine à une forme d'essentialisation, ainsi qu'à l'impossibilité de neutralité assignée au corps noir dans l'espace public, comme noté par le narrateur de *The Body of Martin Aguilera* : « He walked via backroads towards the plaza, realizing just how visible a six-foot, sixty-six-year-old, black man was in these parts. » (*TBOMA*, 118)

Le texte permet ainsi de lutter contre une restriction à un cadre sémiotique d'interprétation prédéfini dans lequel tout converge vers une clôture du sens ; dans cette optique, en sus de l'analyse des leurres et de la forme des enquêtes mises en œuvre à de multiples niveaux dans les romans, on peut soulever la question de ce qui se matérialise explicitement ce dehors du cadre, à savoir les cadavres non assujettis à un paradigme d'enquête, ce qu'il advient d'eux dans le texte, et l'oscillation entre le statut de déchet et d'élément sacralisé de ces au-dehors du cadre sémiotique. « Ce qui reste », ainsi que ce qui disparaît, est donc l'un des points d'entrée par lesquels le matériel et

le métaphorique se trouvent analysables, de même que les traces et indices sur le sol concret ; c'est par là même que se dessine un axe vertical de ce qui est enterré et un axe horizontal de ce qui est rejeté au loin, comme l'analyse Susan Signe Morrison dans son ouvrage *The Literature of Waste : Material Eco-poetics and Ethical Matters* :

Waste is always material (first) and figurative and metaphoric (second). Without the material that is discarded, we cannot enter the realm of the metaphoric, of literature, of imagination. Waste is literal and literary. Indeed, "matter itself becomes a text" or a "site of narrativity". The meaning of waste exceeds interpretation and is "radically literal [sic] in that it always derives from the residue of waste which resists quick degradation."¹²⁵

Matière et texte se rejoignent ainsi dans la conceptualisation de la valeur, ce qui conduit à examiner le corps mort comme lieu d'investissement de cette valeur dans le cadre d'une démarche d'enquête, ainsi que de ritualisation de son devenir après le décès, en même temps que la personne passe de vivante à élément en décomposition. On verra que chez Everett, le cadavre résiste et traverse les catégories non seulement au sein des paradigmes d'interprétation mais aussi en tant que ce qui permet de passer d'un paradigme à un autre.

3. Cadavres et déchets : poétique de ce qui reste

Si dans le troisième chapitre nous étudierons la manière dont l'espace se trouve structuré par le rapport au cadavre et à la mort, ce qui nous intéressera plus particulièrement ici est un angle d'approche fondé sur la charge sémiotique du cadavre et de la mort comme irréductible à un élément conclusif de l'interprétation et refusant d'être « lu » et inséré dans le réseau indiciaire. En effet, si le cadavre est ce qui reste après la mort et ce dont on doit se débarrasser, il est également le lieu de l'autopsie en cas de mort suspecte et indique donc le déclenchement du processus d'enquête, comme dans *The Body of Martin Aguilera, Watershed*, ou *Assumption*. La charge affective liée au cadavre en fait également un lieu d'interruption temporelle : du cadavre d'enfant dans *So Much Blue* à celui de *The Water Cure*, en passant par le corps dégénéré de Sarah dans *Telephone*, la béance laissée par la présence physique de la mort en tant qu'absentéisation et manque. La décomposition de la structure que constitue le paradigme indiciaire se manifeste alors également dans l'écart entre la présence du

¹²⁵ Morrison, S. *The Literature of Waste: Material Eco-poetics and Ethical Matter*. Palgrave Macmillan US, 2015, p.8.

cadavre et son irréductibilité à une démarche de clôture et d'élucidation. En outre, on observera que dans la plupart des romans d'Everett se répète le motif de la répétition de la mort, ou du mort qui ne veut pas mourir : Ted Street dans *American Desert* mais aussi les reproductions de Jésus fabriquées dans le sous-sol qu'il visite, le remplacement de la tête d'Actéon par la tête de Penthée dans *Frenzy*, la mort continue infligée par Ishmael à sa victime en le vidant d'abord de son identité et en le forçant à observer son reflet diffracté dans plusieurs miroirs, la double mort que constituerait pour les Penitentes d'*Assumption* l'enterrement de leurs proches par quelqu'un d'autre qu'eux-mêmes, le fait que Jason doit voir sa fiancée et ses enfants mourir plutôt qu'être tué par Médée, la prise par Alice Achitophel du nom d'une enfant morte. Le cadavre en tant qu'immobilité mais aussi qu'élément différé dans l'économie des romans d'Everett en fait un nœud interprétatif et temporel : s'il est l'absence d'où est censée partir la démarche indiciaire dans l'enquête, la présence énigmatique de l'absence, et la trace d'une aberration ou d'un crime, il permet également d'être le point de départ d'une régression déductive qui n'aboutit en réalité jamais. Temporalisation et différence convergent dans une économie des traces, d'après Derrida dans l'entretien accordé à Julia Kristeva dans *Positions* :

C'est pourquoi le *a* de la *différance* rappelle aussi que l'espace est *temporalisation*, détour, délai par lequel l'intuition, la perception, la consommation, en un mot le rapport au présent, la référence à une réalité présente, à un étant, sont toujours *différés*. Différés en raison même du principe de différence qui veut qu'un élément ne fonctionne et ne signifie, ne prenne ou ne donne « sens » qu'en renvoyant à un autre élément passé ou à venir, dans une économie des traces¹²⁶. (*Positions*, 40)

Ainsi, dans *Glyph*, la mort est envisagée dans un fantasme aux multiples couches lorsque Steimmel et Boris, les docteurs qui l'ont enlevé, sont endormis à côté de lui.

Steimmel and Boris slept fully clothed, the doctor's dark tennis shoes on the floor by the bed. She snored slightly and by the light from the television I could see her parted lips and her tobacco- and coffee-stained teeth. She and her accomplice were so peaceful as to appear dead. I wondered what might come and eat them. I thought that perhaps we would be found and presumed dead, only to awaken and find that we had been sentenced to the gibbet. And there, while on display for passersby to gawk at our corpses and count our crimes, we would open our eyes and scare the life out of all the onlookers. (*Glyph*, 53)

¹²⁶ Derrida, Jacques. *Positions*. University of Chicago Press, 1982, p.40.

L'apparence du cadavre donnée par le sommeil paisible se répète dans la découverte des trois corps endormis que l'on supposerait morts, et qui se réveilleraient condamnés à la potence. La mort est ainsi différée de façon répétée et n'est envisagée que dans l'*a priori*, l'*a posteriori*, et la tromperie : les cadavres sont mis en scène pour le spectacle macabre du châtement, mais ils ne sont pas morts. Le passage est suivi d'une chanson qui fait référence aux résurrectionnistes Burke et Hare :

*Down the close and up the stair
But and ben wi' Burke and Hare
Burke's the bucher, Hare's the thief
Knox's the man who buys the beef.*

La chanson originale est une chanson écossaise pour enfants, qu'Everett réécrit en changeant deux passages : il remplace « up the close and down the stairs » par « down the close and up the stairs », et « Knox the boy » par « Knox the man ». William Burke et William Hare ont tiré profit de la pénurie grandissante de cadavres à disséquer dans l'école de médecine d'Edinburgh au dix-neuvième siècle en commettant dix-sept meurtres et en revendant les cadavres de leurs victimes au docteur Knox, médecin légiste de l'école. L'affaire s'inscrit dans le cadre plus large du trafic de cadavres par des résurrectionnistes, qui déterraient les morts de leurs tombes et les revendaient aux anatomistes. On a, avec Burke et Hare, une inversion de la temporalité habituelle de l'autopsie : le meurtre sert l'autopsie, et non l'inverse, comme peut le connoter l'inversion faite par Everett de l'ordre des prépositions « down » et « up » dans la première ligne de la comptine. « Close » fait référence au passage menant à l'intérieur de la cour d'un groupe de bâtiments depuis la rue ou aux escaliers communs à l'immeuble ; le cheminement entraîne vers l'étage de la maison, et non vers le sous-sol comme on peut s'attendre lorsqu'il est question de cadavres. La référence à la pendaison (« gibbet ») et à l'exposition du corps du pendu renvoie au sort de William Burke, qui a été jugé et condamné à mort suite aux dénonciations de Hare. Le jeu des différences ici et de la répétition d'une mort qui s'avère ne pas en être une, tout en signalant vers des événements historiques, fait du cadavre ce qui fait avancer l'économie du texte.

Les romans oscillent dans leur présentation entre désaturation émotionnelle à cause de l'abondance grotesque (*American Desert*, par exemple) ou surcharge affective liée en général à la présence de cadavres d'enfants (ou à l'absence de ces derniers),

comme dans *The Water Cure*, *Telephone* et *So Much Blue*. Le cadavre qui n'a rien à dire est à l'opposé du corps de Ralph, qui ne vaut que par les mesures que Madam Nanna peut en extraire : ce qui est quantifié relève du vivant, « my heat and energy », « my blood » :

We see now, as in all scenes, notably foreshadowed, the specter of much that is to befall our hero, our autobiographer; the historical personification of which, as it painfully takes shape in this story, lies scattered, in misty and nebulous detail, through this laboratory and that, and those that come next. I was a curiosity then and perhaps forever, a rhinoceros at a church social, a dwarf on a basketball court, a hawk in a chicken coop. And there I was in the lab, under the scope, my heat and energy being measured, my blood being analyzed, my eyes watched, and all by rather cold, detached, uncaring eyes. At least Steimmel hated me, was afraid of me. These people, Madam Nanna included, had no genuine reaction to me, but only to my measurements. (*Glyph*, 119)

L'incapacité à intégrer Ralph dans une quelconque structure ou schéma en fait une anomalie sans possibilité de résolution : « then and perhaps forever », ce qui fait de l'entreprise de systématisation de ses caractéristiques un échec en suspens.

Mourir deux fois, qu'il s'agisse d'une mort réelle dans *American Desert*, ou d'une répétition avec diffraction de la mort dans *Wounded*, avec le meurtre d'abord du premier jeune homme gay tué, redoublé par celui de David, ou encore des doubles disparitions de corps dans *The Body of Martin Aguilera* et *Assumption*, permet de perturber la linéarité du texte de fiction d'abord et de faire du cadavre un lieu de retrait perpétuel en contraste avec son *a priori* nécessaire immobilité.

Entre *The Body of Martin Aguilera* et *Assumption*, le motif de la secte des Penitentes se répète, de même que la pollution du sol par un élément toxique entre *The Body of Martin Aguilera* et *Watershed*. Les Penitentes, groupe religieux catholique du Nouveau Mexique, fonctionnent sur le principe d'une initiation et d'une investigation rigoureuses subies par celui ou celle qui souhaite les rejoindre, les apparentant ainsi au motif des cultes dits « à mystères » de l'Antiquité dont on observe un autre exemple en la personne de Dionysos dans *Frenzy*. Le point saillant des Penitentes chez Everett est leur attachement à un certain rituel d'ensevelissement de leurs morts qui implique de conserver le corps dans la famille, sans le remettre aux autorités. Dans *Assumption*, le corps de José Marotta est ainsi dérobé aux pompes funèbres, ce qui entraîne un dédoublement de l'enquête d'Ogden mais également un dédoublement de l'annonce de

la « disparition » de José à sa mère et un quiproquo : « My son is dead » « Your son is gone ». La mère de José pense qu'on lui annonce la mort de son fils pour la deuxième fois, alors qu'Ogden lui annonce la disparition du cadavre de son fils. Ogden ne sait pas que la famille de José est derrière la disparition dudit cadavre, ce qui cause une superposition des subterfuges et disparitions. Le corps devient ainsi un enjeu dès le début de l'intrigue, non pas par ce qu'il peut dire lui-même, mais par son absence et les motifs de cette absence. C'est tout l'enjeu derrière *The Body of Martin Aguilera*, puisque Lewis Mason découvre le corps une première fois dans la maison du personnage éponyme, avant qu'il ne disparaisse et qu'il ne soit retrouvé mort une seconde fois, dans le canyon. L'examen du corps par Lewis, tel que ce dernier l'a découvert, ne peut alors se faire que sur la base de ses souvenirs une fois le corps disparu, comme on le ferait à partir d'une photographie :

Lewis began to replay the scene at Martin's in his head. No furniture was overturned. There was no sign of any struggle. The wound was in the back of the man's head, under his hair, so he hadn't gotten a look at that. (*TBOMA*, 17-18)

De même que Lewis en viendra à soupçonner une catastrophe écologique dans le canyon à cause de l'absence de ce qui devrait normalement être là, de même ici ses souvenirs se définissent par la négative : l'absence de désordre dans la pièce, l'absence de signe de lutte, et l'impossibilité d'examiner la blessure sur la tête de Martin puisqu'elle avait été cachée par ses cheveux.

Par la suite, Lewis visualise de nouveau le corps de Martin :

Lewis kept seeing in his mind the body of Martin Aguilera, naked and bloated, burns on the legs, and he could see the procession of men marching around the ugly sight of death, beating themselves, bleeding and hurting and for a second he understood, for a second would have been able to strike himself in the same manner. (*TBOMA*, 111-112)

Le corps de Martin est ensuite dérobé aux pompes funèbres comme celui de José Marotta dans *Assumption* ; ce perpétuel recul du corps de Martin, qui est l'enjeu de l'intrigue à cause des marques prouvant la présence d'agents chimiques nocifs dans la région, se manifeste dans le fait que son appartenance à la secte des Penitentes est déterminée par l'identification de celui qui enlève son corps, Salvador Alvarado.

He suspected that Salvador Alvarado was a Penitente, a member of a Catholic sect that practice self-punishment. That would explain the mark on his back. That would also explain the theft of the body. The Penitentes buried their dead in secret graves. It all seemed far-fetched, but Lewis had nothing else to go on.

L'enquête opère un cercle autour du centre absent du cadavre de Martin Aguilera, que Lewis finit par déterrer pour l'échanger contre son amie Maggie¹²⁷. Le corps devient alors monnaie d'échange, littérialisant le concept d'économie de la trace. La valeur du cadavre et donc de la mort fait l'objet d'un jeu de simulacres à multiples facettes dans *American Desert* lorsque Ted Street tout d'abord ne parvient pas à se suicider et devient donc un cadavre ambulante. Son corps à la tête recousue sur son cou personnifie un malaise de l'abject et du grotesque, de ce qui à la fois révolte et ne peut pas être mis à sa place propre, puisqu'il n'est ni vivant, ni mort et continue d'évoluer parmi les vivants sans prendre sa place de cadavre rangé dans un cercueil : l'utilité du rite funéraire est mise sens dessus dessous par sa résurrection, faisant exploser la linéarité habituelle du processus de deuil lorsqu'il se lève en pleine cérémonie. L'événement de la mort est différé plusieurs fois dans le roman, d'abord lorsque Ted meurt avant d'avoir réussi à se suicider, puis à la fin lorsqu'il décide finalement d'arrêter sa vie et de mourir « pour de bon ». La résurrection elle-même est parodiée, à travers la répétition littérale du clonage raté de Jésus et l'évacuation des clones par un appareil les aspirant vers le haut, parodiant ainsi l'ascension du fils de Dieu vers le ciel et la rendant d'autant plus comique qu'il s'agit d'une opération répétitive. Cette mort dédoublée permet également d'observer un écho du motif de la « sortie de soi » que l'on a problématisée précédemment dans la figure du traqueur et qui se fait jour ici à travers l'entre-deux entre mort et vie : dans *American Desert*, l'ironie, la distance par rapport au discours, est personnifiée par la situation de Ted, distant par rapport à son propre corps (dans son cas, de façon littérale, puisqu'il a été décapité) :

Now the irony is lost amid the confusion created by Ted's death, departure, demise, dissolution and further by the fact that Ted chooses to relate his own story in third person, an unusual (the occasional politician and athlete aside), but acceptable device, given that, in a most profound way, he stood - or stands even - outside himself, not so much on the parapet of consciousness but of life itself, it being perhaps the case that neither entails, necessarily, the other. (*AD*, 3)

Le statut de Ted échappe au langage, comme l'allitération en *d* au début de chaque mot le suggère : le balbutiement évoqué par cette alliteration rend alors palpable l'impuissance à dire ce que Ted est devenu. L'utilisation à la fois des tirets et des parenthèses fait de la typographie le lieu d'essais et d'échecs successifs, comme si l'on

¹²⁷ Maggie est kidnappée par Cyril Peabody, un vétérinaire qui se révèle impliqué dans la diffusion des produits chimiques à Plata ; Peabody exige de Lewis qu'il déterre le corps de Martin et le lui amène en échange de Maggie.

utilisait des outils les uns à la suite des autres et qu'ils se révélaient tous insuffisants à décrire ce qui se passe. La fin du passage est constituée d'une phrase quasi exclusivement composée de mots non-lexicaux, d'adverbes de modalisation et de pronoms, concrétisant sur la page un emballement du langage détaché de sa situation.

De même dans *I Am Not Sidney Poitier*, le paradoxe d'à la fois être et ne pas être quelque chose ou quelqu'un (mort et vivant, Sidney Poitier et Not Sidney Poitier) s'incarne une nouvelle fois dans la figure du cadavre : un meurtre est commis et Not Sidney, confronté au corps, pense se reconnaître : « However, I in part had chosen to remain because I needed to solve the murder; I believed that the body I had seen in the freezer was my own. » (*IANSP*, 216) Il paraît aussi absurde d'enquêter sur son propre meurtre que de penser quelqu'un puisse à la fois être et ne pas être Sidney Poitier ; ici, vers la fin du roman, la contradiction s'emballe et semble être objectivée dans cette découverte du cadavre.

A l'inverse, dans *Zulus*, c'est la mort collective bien plus qu'individuelle qui est différée : alors qu'Alice connaît une renaissance en accouchant d'une nouvelle version d'elle-même, laissant son enveloppe derrière elle dans le souterrain en une version pervertie d'un enterrement, elle en vient à se substituer administrativement à une enfant morte et à travailler dans une unité hospitalière dans laquelle elle est témoin de décès à répétition. La mort des patients est déshumanisée, abstraite via les mesures des appareils médicaux :

She made her rounds and collected the drugs and glanced at the monitors in every room, never at the faces, and saw irregular jumps and faint pulses and finally a flat line accompanied by the tone.

Hiss, the monotone scream of the lifeless reading. (*Zulus*, 203)

Le motif de la ligne, de la linéarité du chemin normal de la naissance vers la mort, est mis sens dessus-dessous dans *Zulus*, par contraste avec le déroulement de l'alphabet qui structure le roman ; ici, l'abstraction que représentent le moniteur, la ligne des battements cardiaques, et le son émis par l'arrêt du cœur, permet la dépersonnalisation des morts dont Alice évite les visages. L'irrégularité de l'activité cardiaque (« irregular jumps and faint pulses ») est le signe de la vie, tandis que la ligne signale le décès ; paradoxalement, le son émis par la machine, mi-sifflement mi-hurllement, comme incarnant la réaction au décès de quelqu'un, repousse le silence du cadavre. Dans *Zulus*, c'est l'apocalypse et la véritable mort de toutes et tous qui est différée jusqu'à la fin du

roman, faisant du texte un compte à rebours de personnages en état de sursis, de demi-vie dans un paysage déjà post-apocalyptique, jusqu'à la fin :

That is the Agent. That's the gas that they never let go. In the middle of the war they made it. It kills only humans. It does not dissipate in the air but is carried by it. Everywhere. The gas thinks, it seeks out humans and chokes the life out of them. They never used it because it will travel with the wind completely around the planet. (...)
Muster the strength, the courage, the resolve, Alice, to get up and release it. (*Zulus*, 243)

L'utilisation de « the Agent » pour désigner le gaz mortel nourrit l'impression d'agentivité qui émane du reste du passage : « the gas thinks, it seeks out humans and chokes the life out of them ». Le « choix » du gaz est précisément de ne pas faire de discrimination, de permettre l'anéantissement de toute l'espèce humaine au niveau mondial. La mort oscille ainsi dans *Zulus* entre événement non abouti mais sans cesse répété (par le cheminement d'Alice) et catastrophe absolue et globalisée, ce qui laisse absente toute possibilité de prise en compte émotionnelle d'une forme de deuil.

L'imbrication de la naissance et de la mort, jusqu'à la superposition, peut être retrouvée dans *Cutting Lisa* et *Erasure* : dans les deux cas, l'avortement forme le nœud de la ou d'une des intrigues. *Cutting Lisa* s'ouvre et se clôt par la fin de la grossesse d'une femme. Dans le premier cas, une femme arrive à la clinique de John Livesey après avoir subi une césarienne improvisée par son mari, dans le deuxième cas, un avortement est pratiqué par John sur sa belle-fille Lisa, sans son consentement, pour enlever le bébé qu'elle porte et qui n'est pas de son fils. Cette dernière opération est rejetée en dehors du texte, tout comme la première, qui n'était donnée à voir que dans ses conséquences ; de même que la transformation de Sarah dans *Telephone* mène à une fin inéluctable, qui conclurait une lente agonie et une dépossession de son propre corps, mais qui n'est pas incluse dans le texte du roman. Dans *Erasure*, la sœur de Thelonious Ellison, prénommée elle aussi Lisa, dirige une clinique de Planned Parenthood proposant entre autres soins la possibilité aux femmes de se faire avorter, et elle est tuée dans un attentat par des militants anti-choix. L'annonce en est faite à Thelonious et le sens des mots semble lui échapper : « Dr Lisa is dead » (*Erasure*, 43), « I had to go see what Lorraine had meant when she said that my sister was dead (...) Perhaps I would say "Lorraine said they shot my sister" and then the person beside me would know as much as I. » (*Erasure*, 44) La difficulté à saisir ce que veut dire l'annonce faite par Lorraine à Thelonious de la mort de sa sœur est appréhendée dans

une tentative de diffracter cette information en allant voir n'importe qui et en ajoutant le filtre du discours indirect : l'événement reste condamné à l'extérieur, détaché.

A l'inverse, *So Much Blue* présente un cadavre d'enfant inconnu dont l'impact est textuellement représenté comme bien plus important. La place qu'occupe l'événement dans la section sur le voyage du narrateur Kevin et de son meilleur ami Richard pour retrouver le frère de ce dernier au Salvador est révélatrice, puisque la description du corps en morceaux est dispersée sur plusieurs pages, faisant écho à la violence qui lui a été infligée. La révolusion provoquée par le mélange du sang et de la boue permet de distinguer ici encore l'abject du cadavre comme ce qu'on ne peut réussir à séparer du reste, pas plus qu'on ne peut parvenir à le saisir dans une forme de totalité limitée. La main gauche de la petite fille réapparaît *a posteriori* et doit être enterrée subrepticement par Kevin, après qu'il a creusé la tombe en compagnie de Richard :

I turned to see the body again and now I couldn't look away. Her blood was black mixed in with the mud, making a black and mustard soup, and she seemed to have been split in two like in a magician's act. (...) Her dress was blue and her skin was the color of mine and she was framed by the stew her life had left in the mud. Her left hand was missing, an absence made more pronounced by the fact that her other hand had been washed clean by the rain and still looked alive. (...) I tossed dirt out of the hole. "The only thing we can do." I didn't know if what I said was true. I didn't know if we were doing the right thing and frankly didn't care. I knew only that I had to do something, that I had to dig. (...) The digging became increasingly difficult as we got deeper and the color of the soil changed, became redder and rockier. There was a splinter between my thumb and my forefinger, but I didn't care. I kept digging. I was focused on the digging because I didn't want to consider the child, the father. (*SMB*, 74)

Creuser la tombe est une manière de déplacer l'horreur de la mort, de la transformer en fatigue physique et de circonscrire l'espace du deuil ; le fait que la main gauche de la petite fille échappe à cette tentative de mise au net traduit l'échappement constant de l'impact du cadavre. Le retour de cette mort des années plus tard est d'ailleurs ce qui pousse Kevin à retrouver le frère de la petite fille.

His name was Emberto Rodriguez. I had not had children that day in 1979 and so could not fully understand the depth of his grief. But now I did. (...) "Would you like to visit Lavada's grave?" This took me by surprise and it occurred to me that this was probably why I had come. "Yes, I would." (*SMB*, 236)

La visite différée de la tombe de Lavada, dont on n'apprend le nom qu'au retour de Kevin sur la scène de la tragédie des années plus tard, permet de conclure l'événement de sa mort grâce à la transposition d'une section à l'autre, de la section rétrospective

de l'année 1979 au temps présent. Ici, l'écart entre la mort et la trace de la mort que représente la tombe est vu comme productif, puisque le statut de père de Kevin permet une empathie dont il prend la mesure. Contrairement aux personnages des romans étudiés précédemment, qui étaient dépossédés de la pleine mesure du travail de deuil par le caractère indéfiniment repoussé de la prise en compte du corps comme signe de la disparition d'un être, l'action entreprise par Kevin sans la comprendre, celle de creuser la tombe, a permis de semer au moment présent la possibilité d'une résolution future. Le poids du mort, le poids du corps, la matérialité du cadavre et de la mort qu'il incarne, sont alors pleinement pris en compte : « when the grave was about half full, and a grave is never half empty », à l'inverse de ce que l'on a pu constater dans par exemple *The Body of Martin Aguilera* dans lequel le corps ne pouvait jamais être simplement corps mais toujours un retrait sémiotique et un enjeu de l'économie de la trace enclenchée du paradigme indiciaire : « He draped the naked body over his shoulder. He wasn't heavy. Death wasn't heavy, he thought. He was surrounded by the stench and hoped the rain would wash it off. » (*TBOMA*, 145)

Le désir de voir s'évanouir la puanteur du corps est celui d'un rejet de l'abject, que Kevin prend au contraire complètement à son compte en creusant l'endroit du repos de l'enfant. Ce geste de mise en repos fait écho à la réflexion de Not Sidney dans *I Am Not Sidney Poitier*, pour qui il est important de rendre visite à la tombe de sa mère sans savoir encore comment l'orner :

Most importantly I wanted to find my mother's grave and put something fitting, perhaps beautiful, on her headstone. What? I'd yet to figure it out. (*IANSP*, 43)

Le cadavre chez Everett n'est ainsi que très rarement le lieu de l'élaboration d'un sens grâce à l'examen attentif des indices, pas plus qu'il n'ouvre la possibilité d'une résolution par le deuil. Dérobé, enlevé, enterré, ressuscité littéralement ou administrativement, diffracté en une multiplicité de répétitions, le mort occupe davantage la place parce qu'il signale l'absence d'opérativité du paradigme indiciaire qui s'applique normalement à lui que parce qu'il permet une stabilité sémiotique. Le problème de l'identité et de l'identification du corps renvoie aux questionnements métaphysiques qui se trouvent au cœur de l'œuvre d'Everett, en ce que souvent, un corps prend la place d'un autre, ou ne trouve pas de repos. Le motif du meurtre est ainsi différé de même que la mise en repos du cadavre : la folie meurtrière telle qu'on peut la constater dans *Frenzy*, *For Her Dark Skin*, et *The Water Cure*, passe par son

déplacement volontaire ou involontaire vers une cible autre que celle que l'on veut blesser. Médée, pour se venger de Jason, tue sa fiancée et les enfants qu'elle a eus de lui ; dans *Frenzy*, Agavé est victime du remplacement de la tête d'Actéon par la tête de son fils ; dans *The Water Cure*, Ishmael torture et par là même annihile l'identité de celui qu'il séquestre et de la culpabilité duquel on ne peut être sûr. La stabilité sémiotique nécessaire au paradigme de l'enquête explose ainsi jusque dans ce qui est au cœur traditionnel du roman de détective, le corps de la victime. Cette victime n'est parfois victime que du hasard, du fait d'être à la mauvaise place au mauvais moment, et se trouve parfois empêchée d'être pleinement morte. Ainsi, Patrick est maintenu artificiellement en vie dans le discours grâce au mensonge de sa mère Sixbury dans *Walk Me to the Distance*, ce qui fournit un alibi à David et ses compagnons pour son lynchage. La « résolution » du cadavre n'est possible, même de façon partielle, que par la vengeance ou la mise en terre, et donc par l'investissement de sens dans l'action ou dans la clôture temporelle : Gus venge David dans *Wounded* précisément parce que lui-même se sait condamné par son cancer ; dans *So Much Blue*, Kevin parvient à résoudre le poids du souvenir du cadavre au Salvador parce qu'il a creusé une tombe sans comprendre pourquoi tant d'années auparavant. La répétition passe ainsi par un événement qui par essence ne devrait pas pouvoir être répété, le décès, et met au jour ce qui se joue dans la subversion du paradigme indiciaire chez Everett, à savoir l'obsession narrative et historique pour une assignation simple et unilatérale du sens derrière le signe et la résistance que cette obsession devrait susciter chez le lecteur :

The muddy track. Are these stories, any stories, your stories, mere neurotic repetition, perhaps a function of the resistances discovered or exposed through the transference space? (PEBVR, 23)

Dans son ouvrage *Detective Fiction and the Problem of Knowledge : Perspectives on the Metacognitive Mystery Tale*, Antoine Dechéne souligne l'importance du vide et de l'absence de conclusion dans le genre littéraire du roman de détective métaphysique comme mise en scène de l'impossibilité d'atteindre une quelconque satisfaction par la quête de la connaissance pour la connaissance. Problématiser le cadavre dans les différentes variantes d'un roman de détective métaphysique que constituent les romans d'Everett permet de le mettre en lumière comme le lieu dans lequel cette insatisfaction peut se donner à voir, en un redoublement du négatif (l'absence, le retrait du corps) sur le négatif (le cadavre lui-même).

Metaphysical detective stories “dramatize the void” (1971, 155); they lead to the edge of an abyss that this book calls sublime. This “void” or absence of meaning is

symbolized by the impossibility for the detective to reach a cathartic ending. As such, the investigation no longer consists in building a narration that would explain (on the last page) the dead body that was found (on the first page). In fact, the crime seems to be ongoing, and it deepens in the endless process of its (non-) resolution¹²⁸.

Au lieu d'être celui découvre, "*detegere*"¹²⁹, la figure du détective chez Everett semble être celui qui ne peut trouver satisfaction et clôture qu'en recouvrant, qu'en mettant en terre, en agissant plutôt qu'en connaissant.

Cette aporie du savoir, mise en scène dans les artefacts du paradigme indiciaire que sont la chasse, la traque, l'enquête de détective, et les examens médicaux des corps vivants ou morts, se manifeste également dans l'échec de ce que l'on peut situer comme un avatar de l'allégorie : l'insertion dans chacun des romans d'épisodes oniriques répétés, qui semblent inviter à les considérer comme une clé de lecture des événements se produisant dans la diégèse. L'interprétation freudienne des rêves telle que Ginzburg l'analyse dans son essai « Traces » permet une nouvelle subversion de la tentation de connaissance et d'interprétation des indices, qui aboutit plus souvent à un retournement sur soi qu'à une conclusion productive sur les questions posées par l'intrigue.

4. Rêves interrompus

La récurrence de manifestations oniriques dans les romans d'Everett participe à une dynamique de surenchère interprétative ; leur étanchéité par rapport à l'intrigue est souvent détruite de façon performative, comme pour inviter à un va et vient entre le domaine du rêve et le domaine de la diégèse. Certains exemples ont déjà été étudiés sous d'autres angles que l'axe onirique (on pense notamment au rêve de l'élan dans *Watershed*) ; ici, c'est une poétique du rêve comme remise en question d'un paradigme indiciaire allégorique et permettant donc la clôture qui sera mise en œuvre. La dimension divinatoire du rêve, qui l'oriente vers le futur, se mêle à sa dimension de traitement des souvenirs, qui le ramène vers le passé ; ainsi, si dans le motif de la traque, de la pêche et de la chasse, puis dans celui de l'enquête, on observait un brouillage des limites entre sujet et objet et une déconstruction de la linéarité d'abord du processus de

¹²⁸ Dechêne, Antoine. *Detective Fiction and the Problem of Knowledge: Perspectives on the Metacognitive Mystery Tale*. Springer International Publishing, 2018, p.22.

¹²⁹ « In classical latin, the verb *detegere* means "to uncover" and naturally the word is used again in Modern English to describe the person who detects, who uncovers: the detective. » (Dechene, 15)

chasse et ensuite du processus d'identification des indices permettant de remonter à la source de l'événement, on note que dans le cas du rêve, c'est non seulement la limite entre passé, présent, et futur qui est brouillée, mais également celle entre les faits et le domaine du fantasme. Par sa dimension inconsciente, le rêve agit chez Everett comme un lieu privilégié d'achoppement du retour sur soi, et enclenche un mécanisme de tentative de maîtrise totale des limites de l'individu et de contrôle de sa porosité. Ceci est à relier au fait que si dans le cas de la psychanalyse inspirée du paradigme indiciaire l'analyse des rêves permet d'identifier des éléments inconscients, la totale détermination du discours par l'œuvre de fiction fait de ces rêves des éléments volontaires et surdéterminés, fonctionnant ainsi comme signaux vers le paradigme davantage que comme signaux vers un inconscient non contrôlé.

De même que la fiabilité du point de vue du narrateur est fréquemment désavouée par le narrateur lui-même, de même la nature du rêve est problématisée, parfois au cœur du processus lui-même. La dimension spéculaire du rêve est mise en valeur, et redouble les questionnements sur la vision, le point aveugle, et la perspective limitée, que l'on peut trouver ailleurs dans la diégèse. Les limites, encore plus que le contenu, sont mises en valeur. Ainsi, dans *Telephone*, deux passages peuvent être étudiés plus particulièrement :

As I fell asleep, I knew I would dream, and I dreamed first that I knew why I dreamed, why humans dream. We dream, quite simply, so we know we're not dead. (...)
But I was not there in her eyes. And in that dream I wondered if she was seeing me, if she was seeing, realizing, at least contemplating the limitations of vision, how we, she and I, could see light waves that were only a fraction of the total spectrum. I thought of my eye's blind spot, that all too human blind spot where the optic nerve connects to the retina, the spot the other eye tries to make up for, that hole, a hole where things can disappear or retreat or simply sit. Was I in the holes of both of my daughter's eyes? Her eyes were open, her vision was engaged, but she was not seeing me. (*Telephone*, 11-12)

L'accumulation de niveaux de distanciation entre le narrateur et le rêve qu'il fait crée un schéma d'imbrications à la manière de poupées russes. L'idée de limite passe par cette imbrication de rêves, mais aussi par la dimension visuelle et en particulier celle du champ de vision et de ce qui se trouve ou pas être visible en y étant inclus. Zach Wells se débat ainsi avec une explication scientifique d'un élément onirique, voire cauchemardesque :

In my dream, a dream I did not trust from its onset, probably because of the furnishings, I was not myself but instead someone who knew me well and pretended to be me. (...)

Her fake mother and fake father talked about things that never happened. Then, in my dream, I complained about my dream, singled myself out as the maker of the dream, then laughed. Laughing, I didn't know if I was me or the pretend me. (*Telephone*, 17)

La dimension imbriquée des illusions, faux-semblants, et retours sur l'artificialité du rêve crée une forme de tourbillon, performance de la volonté d'échapper aux limites du songe. Cette volonté est en retour désamorcée par la répétition de « dream », qui conjure la possibilité de sortir du rêve par la conscience du fait que le personnage est en train de rêver.

Dans *I Am Not Sidney Poitier*, le rêve est également empreint de ce désir inassouvable d'être son propre observateur et de se saisir soi-même totalement dans son propre regard.

I dreamed I died. I didn't know how, but I was dead and yet I was staring down at my dead face on the ground. I awoke to see my face in the outside rearview mirror. I looked dead enough. (*IANSPI*, 197)

Rêver de la mort permet d'atteindre un moment normalement inaccessible, et ce paradoxe est renforcé par le fait que Not Sidney regarde son propre cadavre sur le sol, tout comme Vlepo dans *Frenzy* pouvait sentir le cou de Penthée être sectionné par la scie. Une fois sorti du rêve, la problématique est prolongée lorsque Not Sidney s'observe dans le rétroviseur extérieur et se trouve une apparence de mort. La porosité entre rêve et réalité et la dimension spéculaire qui dirige les deux domaines en font un outil de mise en valeur et de destruction des limites entre domaine interprété et domaine où se situe l'interprétant. La question posée par le rêve, bien plus que celle de la résolution des énigmes factuelles que posent les romans (qui a tué Martin Aguilera ? Que se passe-t-il à la réserve de Plata dans *Watershed* ? Qu'est-il arrivé aux femmes mexicaines de *Telephone* ?), est celle de l'identité du narrateur et de la possibilité même de fixer cette identité.

Ainsi, dans *Zulus* comme dans *Grand Canyon Inc.*, dans *Watershed* comme dans *Glyph*, le rêve fonctionne dans la poétique du roman comme un outil au service d'une réflexion métafictionnelle permettant de remettre au premier plan la question des limites et de leur traversée. Le contenu même des rêves et les possibilités d'interprétation qui devraient en découler est mis au service d'une remise en question, à travers la fictionnalisation du rêve et de l'économie des signes qu'il contient, de la tentation de s'en servir comme d'une allégorie donnant une clé interprétative. Ralph,

dans *Glyph*, est surpris lorsqu'il s'observe en train de faire réellement partie d'un de ses songes, ce qui est un paradoxe en soi :

In my dream I was driving a car. I don't know if I was a baby, but I was driving a car, doing things with my feet, and glancing at the mirrors and holding the wheels. It was an unusual dream for me because I was actually a part of it. I was proud to be driving the car. (*Glyph*, 60)

Ceci crée un contraste avec la manière habituelle et revendiquée qu'a Ralph de considérer ses rêves comme des représentations dans lesquelles il n'est pas impliqué :

I slept little, but when I did, my dreams were vivid and of a kind. I was hardly ever present in them in any capacity other than spectator. (*Glyph*, 36)

Le rêve est présenté par Ralph comme un mécanisme qui ne peut plus le piéger une fois les rouages découverts, une forme de tour de prestidigitation :

So, imagining that I had exposed the tricks of dream convention, I sought, consciously at least, to subvert the whole thing and dream in as straight a narrative fashion as possible. My dreams frequently became movies, without bizarre logical twists, every action and word making sense even upon my waking. My dreams became so transparent that they became devoid of meaning. Jung would have been proud of me. Freud would have gone to sleep during our sessions. My dreams became an exercise in boredom, though I was actually impressed with my imagination and its ability to create so many characters, even if they were stock and repetitive. (*Glyph*, 37)

Cela lui permet d'atteindre une forme de contrôle et de transformer ses rêves en histoire à l'intérieur de l'histoire, ce qui subvertit l'illusion dans l'œuvre de fiction selon laquelle le rêve pourrait contenir une mesure d'inconscient. Ce contrôle parfait est précisément ce qui vide le rêve de sa possibilité d'interprétation au sens du paradigme indiciaire : puisque rien ne relève de l'incontrôlé, rien ne permet d'accéder à la forme d'individualité qui forme l'enjeu de la démarche indiciaire théorisée d'abord pour Morelli puis pour Freud.

La balle qui fait partie intégrante du corps de BB Trane, le narrateur de *Grand Canyon Inc.*, apparaît de temps à autre dans ses rêves, à la fois extériorisée physiquement de son corps rêvé et doublement intériorisée par le processus onirique. Elle est condamnée à rester dans son cerveau puisqu'introuvable par les médecins, et demeure donc littéralement dans les productions de son esprit :

I felt the BB sliding ever more deeply into my brain. I could almost taste the brass. By the time the doctors got to me, there was no chance of finding it. Sometimes now it shows up in my dreams, hovering in the sky like another moon; it is rather large relative to the size of dream people. (*GCI*, 5)

La présence de rêves qui forment une histoire secondaire à eux seuls dans certains romans invite à poser la question de leur valeur dans l'économie de la narration. Ainsi, dans *I Am Not Sidney Poitier*, le rêve que fait Not Sidney reproduit la trame d'un film de Sidney Poitier, *Band of Angels*, qui se déroule en 1861 sur une plantation de Louisiane.

My dream spiraled like all things spiral: life, reflection, desire toward some truth, but never aimed directly at it. The year was 1861. Somehow I knew that and somehow I knew that I was in New Orleans, though I had never been there and certainly hadn't been here in the nineteenth century. (*IANSP*, 63)

De son propre aveu, le rêve tend vers une forme de vérité, de biais, par la répétition et la diffraction du mouvement. La phrase « my dream spiraled like all things spiral : life, reflection, desire toward some truth, but never aimed directly at it », par sa syntaxe, est le miroir de la spirale qu'elle décrit : ce qui ne vise pas directement la vérité peut être le désir de vérité, mais aussi toutes les choses qui prennent une forme de spirale, ramenant la phrase vers son début. Par contraste avec cette qualité temporelle de boucle, le contenu du rêve lui-même suit une linéarité et une logique importée de l'univers cinématographique dans lequel baigne le roman. L'imbrication du rêve dans le roman et l'imbrication du roman lui-même dans l'ensemble de la filmographie de Sidney Poitier dès la lecture du titre empêchent ainsi de clore toute entreprise de remontée des différents niveaux de lecture.

Le fonctionnement du rêve dans *I Am Not Sidney Poitier* met en évidence l'impuissance du personnage à échapper à l'univers de l'acteur dont son nom est tiré. Si Not Sidney n'est pas Sidney Poitier, il se retrouve tout de même en train de rejouer dans le paysage onirique le film de ce dernier. La forme de la spirale, plutôt que de la linéarité, suit les modalités de remise en question de la linéarité d'un cheminement indiciaire dans la mise en forme des rêves.

Le rêve chez Everett oscille ainsi entre tentation d'interprétation et retrait de cette possibilité. Dans *Telephone*, le va-et-vient entre le domaine du rêve et celui de la réalité permet de faire de cette dernière, par analogie, quelque chose d'aussi fragmentaire et indéchiffrable.

I lay awake for the balance of the night letting my dream shatter into indecipherable pieces the way dreams do. (*Telephone*, 115)

Les modalités particulières de publication de *Telephone*, en trois fragments différents, ainsi que la division du roman en multiples sections portant chacune pour titre des fragments (qu'il s'agisse de morceaux de coups d'échec, d'extraits de poèmes, ou de

noms des espèces dont Zach découvre les ossements isolés en latin), fait de l'éclatement du rêve la reproduction à l'échelle onirique de la division de la narration. Cependant, la notion d'un message porté par le rêve ne peut disparaître :

I listened to dream-dead Hilary Gill and was willing to accept her as a ghost in my world, even if I didn't know what she was talking about. However, it being my dream, my construction, I, logically, necessarily, must have understood her message.
"Was there more vice in fallen Lisbon found?" she asked. (*Telephone*, 175)

Ici, le message est bien présenté comme produit par le narrateur et destiné à lui-même : on retrouve l'idée déjà analysée dans le cas de l'effondrement des positions de sujet et d'objet de la chasse et de la pêche d'une boucle qui débute avec le narrateur producteur de traces et s'achève avec lui dans son effort de mise en œuvre d'un paradigme indiciaire. « However, it being my dream, my construction, I, logically, necessarily, must have understood her message » : le rythme haché de la phrase et l'insertion d'adverbes entre le sujet « I » et l'auxiliaire « must » accentue le va-et-vient entre les moments de conscience du rêve et son déroulement interne. L'énigmatique question posée par Hillary sous la forme d'une citation du poème de Voltaire sur le tremblement de terre de Lisbonne (« Poème sur le désastre de Lisbonne ») est en réalité une question posée par Zach à lui-même ; on étudiera dans une section à venir l'importance des modalités de la citation et de l'allusion dans la construction du réseau de sens. Ici, l'absence de source, problématique pour le lecteur qui ne connaîtrait pas le poème, renforce le fait qu'il s'agit d'une citation produite par l'esprit de Zach et transmise par sa projection d'Hillary. Le poème lui-même est une méditation sur le mal ; le fait que Zach cite un poème comme médiation d'une réflexion philosophique au lieu d'un texte philosophique en soi, et que cette citation soit enfouie dans un rêve, souligne l'esthétique de superposition et de distanciation opérée par le texte, et met en valeur les possibilités offertes par la fiction de mettre en œuvre un travail philosophique. On peut ici interpréter de plusieurs façons, mutuellement non exclusives, la présence de ce poème en particulier. D'abord parce que la profession de Zach, qui en tant que géologue et paléobiologiste creuse la terre pour en extraire des fossiles et opérer un travail de déduction, en fait un avatar du paradigme indiciaire ; ensuite, parce que cette science et ce processus de connaissance ne lui est d'aucune utilité pour comprendre ce qui lui arrive, à lui et à sa famille, à travers la maladie de sa fille. L'absurdité du sort et de ce qu'il inflige aux êtres humains sans raison est mis en opposition avec l'élan de connaissance de soi et la quête de contrôle qui traverse les romans d'Everett.

Le sentiment d'injustice et d'absurdité face aux règles de l'univers refait surface dans un rêve dans lequel Zach est censé escalader une montagne. La dissonance entre le rêve et la réalité se manifeste dans une maîtrise de l'escalade onirique qui n'a aucun fondement dans la réalité : la description précise au moyen du vocabulaire technique qui relève d'une activité de liaison (l'installation des câbles de sûreté) permet de transposer le registre de l'escalade au registre du texte et des liens entre les signes :

In my dream I was climbing a steep mountain face, rocky with patches of ice here and there. I was driving pitons, tying knots, snapping in carabiners, the whole deal, but I had never climbed in my life. So, even as I went about my business as if I knew what I was doing, what I was doing was absolute nonsense. It soon became clear to me that I didn't even know whether I was going up or down the mountain. I was climbing with a man who looked very familiar, but I did not know him. I wondered, there in my dream, if it was possible to know someone in a dream whom I did not know in my waking life. What would it have meant to recognize my companion? While I was thinking about that, all of the pitons popped out of the face, all of the knots became undone, all of the carabiners snapped open, and suddenly we were falling, side by side, into the abyss. My unknown friend looked at me, smiled, and said, "All I can tell is that gravity is a motherfucker."

"True enough," I said.

"That and God hates me," he said.

"Hate him back," I said. (*Telephone*, 199-200)

La connaissance des méthodes d'escalade dans l'espace du rêve est reproduite au niveau du compagnon de Zach, dont il n'arrive pas à se souvenir. Ce moment de questionnement sur le paradoxe onirique est juxtaposé à l'effondrement du tissu du rêve, sous la forme des cordages qui assurent les grimpeurs ; l'inéluctabilité de la gravité comme seule structure restante semble alors mise en parallèle avec la plainte sur un acharnement de Dieu, qui mise dans la bouche d'un personnage du rêve de Zach relève donc de son propre esprit. Le jeu de questionnement autour de la transgression de la limite entre espace du rêve et espace de la réalité conduit donc *in fine* à une réaffirmation du fait que tout y trouve son origine dans l'esprit de Zach. Le sentiment d'injustice créé fait écho à celui exprimé par Hillary Gill (la version du rêve) à travers la citation du poème de Voltaire, ce qui fait du moment onirique un moment privilégié d'enquête sur la réaction de Zach aux événements du roman. Le fait que l'absurdité de la condition humaine (le manque de sens attaché à ce qui arrive à sa fille) surgisse de façon détournée par le biais d'un questionnement sur les possibilités ouvertes par le domaine du rêve permet à la structure, à la forme, et à la conscience de cette forme dans ses limites, de se faire le lieu de production du sens. Selon Jean-Jacques Lecercle dans *Philosophy of Nonsense*, le non-sens est effectivement du méta-sens :

My thesis, developed in Chapters 1 to 3, is that the negative prefix in ‘nonsense’ (in a sense the whole of this book is an analysis of the various senses of this negative prefix) is the mark of a process not merely of denial but also of reflexivity, that nonsense is also metasense. Nonsense texts are reflexive texts¹³⁰.

Le domaine du rêve, par les possibilités qu’il offre, est le lieu privilégié à la fois du non-sens et du méta-sens, comme on l’a vu, puisque la caractéristique dominante des rêves présents dans les romans d’Everett est l’opportunité qu’ils présentent d’avoir une réflexion sur leurs propres fonctionnements. Par l’élan interprétatif qu’ils invitent à suivre, et leur statut d’hôte du non-sens réflexif, les rêves fonctionnent ainsi comme lieu de production du sens de façon détournée, à la manière d’inserts de roman de détective métaphysiques.

Le non-sens est mentionné dans *Wounded*, dont les qualités expérimentales sont moins marquées que dans *Glyph* et autres *Percival Everett by Virgil Russell*. John Hunt se rêve face à un miroir, en train de s’affirmer à lui-même qu’il dit du non-sens.

In my dream, I spoke to a mirror, telling myself that I was speaking windy nonsense. That was what I said. “You’re speaking windy non-sense.” then, as if to stop the dream, I wondered whether the windy nonsense was, in fact, a complaint about the expression “windy non-sense.” But then the talk of the mirror turned to the accident and I could do was swear at myself, call myself stupid. And slow. “You’re a selfish bastard,” I said over and over, until there was no mirror, just another me and I didn’t know which one to believe, even though they were saying the same thing. (*Wounded*, 9)

Comme dans *Telephone*, l’acte de réflexivité est ce qui devrait permettre d’arrêter le rêve (« as if to stop the dream »). L’enclenchement d’une séquence infinie de réflexion, renforcée par le miroir sur ce qui est en fait déploré par John comme du non-sens, finit au lieu d’interrompre le rêve par amener à une série d’invectives doublement dirigées contre lui-même, par vertu de leur émission dans son propre rêve et par le fait qu’il s’adresse à son propre reflet. D’un retour sur du vide et sur un centre absent (ce que serait exactement le non-sens tortueux dont John s’accuse), on en arrive ainsi à un va-et-vient entre John et lui-même, dans lequel une vérité est énoncée sur son rapport au monde. La répétition de la phrase « You’re a selfish bastard » dans un cadre dans lequel l’auto-réflexion est mise en avant dès le début du roman permet de rompre le jeu du miroir sans pour autant sortir de l’auto-référentialité dans laquelle John est pris.

¹³⁰ Leceracle, Jean-Jacques. *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*. Routledge, 2012, p.2.

Si l'on considère le rêve comme le lieu privilégié de surgissement du sens par alchimie à travers les artefacts possibles du non-sens, il est aussi dans les romans d'Everett le lieu de la reproduction du paradigme indiciaire au sein d'une structure invitant d'ores et déjà à l'interprétation.

Ainsi, dans *Assumption*, le motif de la pêche est récurrent dans les rêves d'Ogden et permet une mise en abyme du paradigme indiciaire :

In the dream, ten cutthroat trout were facing upstream in a row in the Rio Grande. They were spaced evenly across the river just after its confluence with Arroyo Hondo. Their dorsal fins were exaggerated in size and stuck up over the rushing water. Ogden was in chest waders, standing in the middle of the Grande. The river up to his chin and his waders were full of water, but he felt stable, foot-sure, and steady. The current wasn't pushing him at all. He was casting the largest stonefly he'd ever seen at the end of crazily long tippet. The wind was whipping but he didn't affect his casts in the least. The big fly landed perfectly on the water, no splash at all, no drag from the line. The fly would just drift past the nose of a trout. And the fish would ignore it, almost with disdain. (*Assumption*, 23)

Le rêve permet, en contredisant les lois de la physique (Ogden est dans l'eau jusqu'au menton mais le courant ne l'emporte pas, il se sent sûr de lui), d'incarner la position d'Ogden comme ayant la maîtrise totale de l'environnement, en tant que narrateur. Contrairement aux exemples étudiés plus haut de *I Am Not Sidney Poitier*, *Glyph* et *Telephone*, Ogden est pleinement immergé dans le rêve, à double titre : plongé dans le fleuve, il ne présente pas non plus les caractéristiques de retour sur le caractère onirique de ce qui se passe. Le rêve est introduit par « in the dream », ce qui crée une distance entre le narrateur et la prise en charge du rêve. Ainsi, on est confronté à une tension paradoxale entre la qualité allégorique du rêve, l'incertitude quant à ce qu'il est censé dire du reste de la narration, et le fait qu'Ogden en tant que narrateur à la troisième personne qui nous est présenté comme fiable au début du roman est ici pris entre son immersion et le fait qu'elle ne l'affecte absolument pas, de même que le vent qui souffle ne fait pas bouger l'appât. L'échec de la séance de pêche onirique malgré tous ces éléments semble faire signe, au sens où il invite à interprétation et ne peut que dire quelque chose par rapport au reste du roman. Le glissement sémiotique opéré par les rêves dans *Assumption* suit la marche de la dégradation du personnage d'Ogden, de détective à meurtrier de Terry Lowell ; c'est dans l'espace du rêve que sa culpabilité est suggérée pour mieux être laissée hors du champ grâce au réveil d'Ogden :

He put his head back on the seat and drifted enough to dream.
Terry Lowell was walking toward Ogden. Ogden was standing on the stream just above the hatchery, far enough away that the hatchery office was out of view. The light of the moon was diffused behind a bank of drifting clouds.

“What are you doing?” Terry asked. *The patch sewn to the sleeve of the man’s right shoulder was starting to come away at the top. Threads frayed. Everything was fraying.*

“What am I doing?” Ogden said. “What do you mean, what am I doing?”

“Here, with that shovel.”

“You should leave, Terry. Go get in your truck and drive away,” Ogden said. He could feel that his eyes were red. They burned. He looked up and saw clouds moving clear of the ridge. “Really, you should get out of here.”

“What are you doing? What are you doing? What are you doing?” Terry asked again and again.

“Really, Terry,” Ogden said. The water in the stream seemed to slow. A crow landed in a nearby tree and cawed wildly. Ogden pulled his Sig from his holster.

Ogden jumped. He was awake. (*Assumption* 189, italiques ajoutées)

La possibilité d’interrompre le rêve à n’importe quel moment en fait un outil privilégié de la différence, de même que son caractère éminemment interprétatif. Ici, le délitement de la trame construite par Ogden dans sa narration des événements de la troisième section est rendu explicite dans un commentaire métatextuel : la pièce de tissu cousue sur la manche de Terry (passage en italiques) comporte une connotation textuelle, due à l’étymologie de texte, « textus », tisser. La répétition de la question par Terry est ce qui interpelle quant au déroulement du rêve, ce qui n’y est pas donné à voir au lecteur, et sa signification : c’est Terry qui mentionne la pelle que tient Ogden, et non Ogden. Les écarts entre le rêve et ce qui en est raconté permettent de nourrir le soupçon, et le rappel de la nature du rêve comme texte fait son apparition en simultané avec la mention de son effritement, en signalant vers l’extérieur de l’espace onirique, vers ce qui s’est passé avec Terry et qui est le cœur du mystère de la troisième partie du roman. Ce centre absent manifesté par le fait qu’au moment où Ogden tire son revolver, et où des signes suggèrent qu’un événement important est sur le point de se produire (le corbeau croasse, le cours de la rivière ralentit), le rêve s’interrompt, pourrait encore à ce stade du roman être attribué à la crainte d’Ogden d’être accusé du meurtre de Terry sans en être coupable ; l’ambiguïté du rêve est mise au service finalement d’un renforcement des œillères mises au lecteur par la prise en charge de la narration des événements par Ogden. Un rêve plus tardif invite à considérer son contenu comme allégorique : on y trouve une clé dont on ne sait pas si elle ouvre ou verrouille une serrure, de même qu’on ne sait pas si le rêve récurrent d’Ogden sur Terry Lowell est un signe de sa culpabilité ou de son angoisse face aux soupçons qui pèseraient sur lui :

And he wanted to know, wanted to know, and Ogden attended to his business, his own business, his hands wet with his business and he was not the Ogden he knew, was not the Ogden that Terry Lowell knew, as he stood there, leaning on his tool,

looking down and away from Terry's eyes, finding a key somewhere and ready to lock or unlock, he could not tell which, waiting to turn one way or the other, the sky so blue and framing Terry just so and filling the deep gorge just so, just so, just so. Ogden moved his foot and he brushed against something. He glanced down, thinking it was the blade of the tool he held, but it was not. Sutures showed through the torn surface, ragged and torn and peeling back, layers. Ogden tasted bile and it burned in his throat, in his belly, in his head. (*Assumption*, 207)

La présence fantomatique de Terry comme une force de questionnement qui ne cesse de chercher à savoir, ainsi que les répétitions qui s'enchaînent dans le passage établissent un contraste avec le flou délibéré entretenu par l'utilisation de « business » : « his business, his own business, his hands wet with his business ». L'alternance entre éléments de précision, comme la clé, l'hésitation entretenue concernant ce que cette clé est censée ouvrir, la description du ciel et de sa manière d'encadrer la scène comme « just so », entraîne une déstabilisation sémiotique du rêve, qui culmine en la décomposition de la surface, comme si le sol et les fondations du récit se dérobaient sous les pieds d'Ogden. Les sutures qui pour ainsi dire fermaient le sol, apparentées là encore comme le tissu du passage précédent aux liens qui font tenir le texte ensemble, révèlent des couches (« layers ») ajoutées à la fin de la phrase, créant un mimétisme entre la structure syntaxique et ce qu'elle décrit : une juxtaposition d'éléments maintenus par des sutures qui se délitent.

Assumption est exceptionnel de ce point de vue, précisément à cause des fondations narratrices mensongères sur lesquelles le texte repose. Le rêve dans *Assumption* satisfait les exigences du paradigme indiciaire, puisqu'il fait dépasser du texte la culpabilité d'Ogden, malgré la propension du lecteur à lire les éléments suspicieux comme un symptôme de l'angoisse d'un narrateur faussement accusé. L'absence de réflexivité du processus onirique pourrait alors être considérée dans *Assumption* comme un indice en soi, puisque par contraste avec les autres romans d'Everett, on a affaire ici à un narrateur activement engagé dans l'action de tromper son monde et dont les rêves ne pourraient donc paradoxalement être engagés dans une démarche auto-réflexive.

A l'inverse, Ted Street dans *American Desert* par son impossible statut de mort-vivant voit ses rêves mettre en scène des éléments absurdes, qui reproduisent un schéma rencontré dans d'autres romans tels que *Glyph* ou *The Water Cure* : les personnages historiques de philosophes mis côte à côte. Le motif de la répétition y est présent sous

forme de différence et diffraction, à la manière des multiples manières de mourir rencontrées et vidées de leur sens dans le roman : on y rencontre Hegel et Heidegger lus non pas par un corps à deux têtes mais par une tête à deux corps, tandis qu'assis face à ce lecteur monstrueux de Hegel et Heidegger se tiennent Paul Althaus et Karl Heim, deux théologiens allemands, sous forme d'un corps à deux têtes cette fois :

In his dream, if indeed it was a dream and not some other, as-real reality, Ted's head sat, as much as a head can be said to sit, at the head of a heavy oak table in a heavily cloaked boardroom. Several figures sat around the table. To Ted's left sat one head shared by two bodies, each body seated in a separate chair, each torso wearing a tee-shirt, one reading Hegel, the other Heidegger. Opposite the single-headed-two-bodied Hegel and Heidegger sat one body bearing two heads, the elbows on the table, the right hand supporting the chin of the left head and the left hand supporting the chin of the right. Though the body was wearing a dress shirt with no label, Ted somehow knew that the heads were Paul Althaus and Karl Heim. (*AD*, 49)

La modalisation qui caractérise le début de la description fait d'emblée des limites entre rêve et réalité un enjeu de lecture. L'effet de symétrie inversée créé par la présence du corps à deux têtes et des deux corps portant une seule tête crée un quadrilatère de philosophes, dans lequel les deux membres de chaque paire s'opposent. La présence de t-shirts portant les noms de Hegel et Heidegger trivialise, voire commodifie leur statut de philosophes, en les transformant presque en nom de marques. Dans un autre rêve de Ted, tous se trouvent habillés en rouge et spectateurs dans les gradins d'un match de volley auquel participe Ted :

Ted's dream made no pretensions to being anything but a dream, however painstaking the realistic rendering was. Gloria and the children, Ted's father and Barbie Decker all done up in red, sat on wooden bleachers, seven rows up in a line of twenty, watching as Ted played volleyball on the beach below them. Ted's teammate was the president of the United States, who was dressed in red, white and blue Speedo trunks. (*AD*, 115)

Ted fait équipe avec le président des États-Unis, habillé en slip de bain moulant rouge, blanc et bleu ; la symbolique de cette parodie onirique de la passion américaine pour le sport et en particulier la mise en scène de l'événement du match, qu'il s'agisse du baseball, du football ou ici du volley, s'ajoute aux autres éléments hors du rêve et présents dans la narration qui visent à prendre la nation pour objet de satire.

Le rapport du narrateur au rêve se décline sur le mode de la coïncidence à soi-même dans *So Much Blue* sous la forme d'une temporalité perturbée, puisque si dans les exemples étudiés précédemment le déroulement du rêve est simultané à sa narration,

la problématique du souvenir plus ou moins précis qu'on peut en avoir permet d'établir un écart d'une nature différente entre le songe et le rêveur, un écart fondé non plus sur une métaréflexion mais sur le décalage entre le moment du rêve et la rétrospective. L'irréel du passé dans le passage qui suit rend le rêve inaccessible, mais projette l'opinion du narrateur sur ce que ce rêve aurait dû dire, en en faisant ainsi un contenu trois fois médié (par le rêve, par le souvenir du rêve, et par le fantasme de ce que ce rêve aurait dû être) :

If I had remembered the dream it would probably have involved slow drowning, certainly not flying, and there would have been a little three-legged whiskey-colored dog in it. But that's only if I could have dredged it up. The feeling left with me when I did awake, when I did open my eyes to stare at the unmoving faded wood fan blades, was that I was as much immersed in a dream as ever. (*SMB*, 47)

Dans ce passage de *So Much Blue*, les lecteurs de *Wounded* peuvent penser au coyote à trois pattes, recueilli par John Hunt, ou encore à l'envolée de Craig Suder à la fin de *Suder*, comme si l'espace du rêve tel que le conçoit Kevin était particulièrement propice à une porosité intertextuelle. Immersion dans le rêve et possibilité du souvenir paraissent alors mutuellement exclusifs, par contraste :

If not before, then certainly at that point things became dreamlike, not in the hazy, milky sort of dreamscape way, but in the sharply defined, intensely clarified, markedly illuminated dream, scarier than the other kind and so clear that it defied interpretation. (*SMB*, 62)

La béance du rêve comme objet à analyser et interpréter par celui même qui le produit se manifeste alors en creux, par une impossibilité d'interprétation dans l'extrait ci-dessus ou par un refus de rêver dans celui ci-dessous :

I closed my eyes and I was asleep before we took off. I dreamed about being locked in something the doctor called a sleep cabinet and fighting the urge to dream. The doctor kept coming in and taking my temperature with a thermometer shoved up into my armpit. The doctor would laugh wildly and tell me I was lucky, then say *sweet dreams* before leaving. I could hear him though I was unable to wake, but I fought dreaming. (*SMB*, 212)

Ici, le refus de rêver se produit lors du vol ramenant Kevin du Salvador, après avoir dû enterrer la petite fille et après un autre événement dont ses compagnons Richard et Tad n'ont pas été témoins. En effet, il faut remonter en arrière à deux reprises dans le roman (non pas à la section 1979 précédente, mais à celle située avant cette dernière) pour retrouver la scène qui cause certainement le refus non pas du sommeil mais, à l'intérieur du sommeil, du rêve. Kevin, en attendant ses compagnons dans la voiture, est pris sous les tirs de militaires :

The notebook fell, I fumbled with the pistol, turned around. The pistol was in my hand. I saw the soldier as I turned, perhaps twenty feet away, a small man with a rifle, the barrel pointed at me. He fired at me again, I can still see the flash, and the pistol in my hand went off. I must have pulled the trigger though I did not feel the action and I have no physical memory of it. It was extremely loud, the report. (...) I stepped forward to see that there was no way the man could be alive. I could not have described his face. The pistol had sent a bullet into his right cheek and through his head. The pistol did it, not me, I told myself. (*SMB*, 197)

L'incapacité de Kevin à relier son action à lui-même passe symboliquement par le passage du carnet, qui contient les photos des disparus et permet à Carlos de profiter financièrement de l'angoisse des familles et que Kevin voulait brûler avant la fusillade¹³¹, au pistolet qu'il tient en main et qui semble animé d'une volonté propre. La transition d'un objet qui dévoie le principe du deuil en le monétisant, et dont Kevin voulait embrasser la responsabilité en le détruisant, vers une arme qu'il dissocie complètement de son propre corps et de sa volonté, creuse l'écart entre ce qui arrive à Kevin et ce qu'il prend en charge, littéralement. Le rêve est alors conçu par le texte *So Much Blue* comme une manière différée de combler cet écart, manière que Kevin rejette depuis son rêve une fois endormi. La médicalisation inhérente au rêve, symbolisée par le médecin et son thermomètre comme force d'abstraction et de mesure, combine deux modalités structurelles du paradigme indiciaire et fait du rêve ici le lieu du refus de symbolisation de l'événement traumatique.

Dans *Percival Everett by Virgil Russell*, le problème du rêve est enrichi par la confusion volontaire entretenue sur l'identité du narrateur. Dans le passage ci-dessous, l'assignation des rôles à la première personne est suivie immédiatement d'un passage à la troisième personne, dans lequel Murphy rêve. Ce rêve est le lieu encore une fois de questionnement sur l'identité, et de réalisation d'un fantasme, celui de ne pas être celui dont l'image de lui-même n'est pas flatteuse :

I'll be Murphy. You be whoever. Or is it *whomever*? Murphy was asleep when he had the dream. He thought it was the best place to find it. In it he was not himself, whoever that might be. He was an older man, a smarter man, not the man who took all the small contracting jobs that people never took anymore because you couldn't make a living doing it. (*PEBVR*, 15)

¹³¹ « Burning it occurred to me as a good idea. The album was heavier than I remembered. So much death. I hadn't known how dense death was. » On note ici la répétition d'une réflexion déjà présente dans *The Body of Martin Aguilera* sur le poids de la mort, déplacée ici sur le poids inattendu des représentations de la mort. L'abstraction représentée par les photos semble alourdie par l'ignominie du profit tiré par Carlos de la situation.

Le plurisémanstisme des mots rêve/*dream* en fait un lieu privilégié de façonnement d'un soi fantasmé, à l'inverse de la factuelité des rêves racontés dans la première partie de cette section et qui servent à faire signe vers l'intrigue du roman tout en retirant la possibilité de satisfaction interprétative. Le commentaire métatextuel effectué dans *God's Country*, en outre, est celui qui sert à renforcer la satire du narrateur destinée au lecteur, en détournant cette image idéalisée de lui-même et de sa position de colon que le rêve lui permet de déployer aux antipodes des échecs qui ne cessent de s'accumuler dans la réalité :

In my head I dreamed of the territory when I first came to it. It was late summer and water was scarcer than hell. The Cahoots Rivers weren't nothing more than a bunch of puddles threaded together by a trickle. All the animals were up in the high country, and the problem was, the Injuns were up there too. It was big country and I'd wanted to see it, but it scared me something awful, like it was making threats at me all the time. Like all the settlers, I looked to taming it and making it work for me, so I could get rich. My dream had me sitting at a big table, waiting for Sadie, who was walking toward me with a dandy cooked turkey. The table was outside, beside a fine river. She put the bird down and I told her that the land was mine. I said I had a fine place and stock and that I had me a woman. She started to laugh. (*GC*, 60)

Le contraste entre le territoire présenté comme effrayant et improductif (les rivières qui ne sont que des flaques reliées par un filet d'eau, les animaux qu'on ne pouvait chasser du fait de la présence des Indiens) et l'espace domestique dans lequel le lecteur se trouve abruptement transporté ensuite souligne le caractère doublement irréaliste de ce rêve de prospérité : le fantasme de Curt semble être dérivé des clichés transmis par les mythes de l'Ouest (la dinde au dîner, « I said I had a fine place and stock and that I had me a woman »). Cette domesticité se trouve en revanche située dans l'espace extérieur, incarnant ainsi le fantasme d'occupation de Curt. Les dimensions visuelles et temporelles de ce passage permettent d'osciller entre rétrospective de l'arrivée de Curt sur le territoire, impossibilité de faire ce qu'il souhaitait en faire, et espace du rêve qui permet de contempler sa réussite et de l'incarner dans une déclaration faite à sa femme. Dans la réalité, la contemplation n'est pas un moment de réjouissance de la possession, mais entraîne une terrifiante réciprocité : « it was big country and I'd wanted to see it, but it scared me something awful, like it was making threats at me all the time. » La littéralisation du sublime du territoire à travers l'impression de Curt d'être menacé permet de réaffirmer le cadre métatextuel dans lequel *God's Country* s'inscrit, celui de la parodie de la vision idéalisée que les États-Unis se font d'eux-mêmes en subvertissant les conventions littéraires à travers lesquelles le paysage américain a été objectifié et filtré. Dans son rêve, Sadie se moque de sa présomption, échappant ainsi

à la démarche de déclaration de propriété que Curt suit. L'importance de la position occupée par Curt, objet et victime de parodie (« my dream had me »), fait du rêve, un espace autre, un lieu privilégié d'absence de conscience de soi dans lequel les autres personnages peuvent servir de renforcement de la satire. A l'inverse, dans *Watershed*, Robert Hawks problématise le lieu du rêve comme site d'une connaissance qui ne passe pas par la vision :

In my dream I was in the aircraft carrier *Theodore Roosevelt* and I was wearing a blue cap that read *CVN 71* over the brim that shaded my eyes. I couldn't see the cap, but I knew what was written on it. I was in the mess and I couldn't see any water, nor could I see planes, but I knew where I was. (*Watershed*, 42)

Le processus d'enquête du paradigme indiciaire qui repose habituellement sur l'examen des signes visuels est ici intégralement et littéralement retourné : la connaissance précède l'observation qui ne peut de toute façon avoir lieu.

Dans *Glyph*, l'avertissement lancé par Ralph à l'encontre du lecteur concernant ce qu'il est possible de déduire ou non de son rêve enjoint de ne pas aborder le rêve selon les paramètres d'analyse habituels : le rejet du cliché du réveil en sursaut est suivi d'une mise en garde concernant les déductions qui pourraient être tirées de l'analyse de la qualité de son rêve.

I was constantly afraid that some adult would fry me in a skillet. Frying is very much like hunting. The unsuspecting prey is startled by the sudden heat of attack and as I saw myself as likely prey, tender, helpless, small enough to carry back to the cave, I feared for my life. My only bad dream was discovering myself in a cast-iron pan, sitting in sizzling butter. But even in the dream, I simply laid back and tried to feel the fear for all it was and sought complete silence and absence of sensation. The dream, though bad in the beginning, did not awake me with a start, as I have read happens, but became an intense, but welcome immersion into sublime pain and finally stillness. However, I caution the reader to not rush some assumption about my wanting death or hating life in an attempt to understand me. Occam's razor is sharp and I am not afraid to use it. In fact, attempts at filling in my articulatory gaps with a kind of subtext, though it might prove an amusing exercise, will uncover nothing. (*Glyph*, 31)

L'absence d'agentivité de Ralph est transposée de l'impuissance ressentie dans son rêve au refus de voir ce rêve même le réduire à un objet de déduction et de psychanalyse. Il se voit comme proie d'une chasse, ce qui met sur le même plan l'analyse du rêve par le chasseur d'indices et de signes, et la capture de la proie primitive. Ralph, immergé dans le rêve, prend le contrepied de la recherche de signes et tente au contraire de pousser cette immersion jusqu'à baigner dans une complète indéfinition, ce qui permet

une forme de cyclicité entre ce qui devrait être considéré comme des contraires : la douleur sublime et la tranquillité. A l'inverse de la présentation habituelle du rêve comme on a pu le voir jusqu'ici comme recelant des signes discrets à relier par une activité interprétative, signes qui devraient permettre une conclusion sur l'individu rêvant mais qui finissent toujours par renvoyer le lecteur vers cette activité de questionnement du soi, le motif de l'immersion brouille l'élan interprétatif. Ainsi, dans *For Her Dark Skin*, Polydeuce déplore la tendance des hommes à vouloir lire les signes qui les entourent :

POLYDEUCES

Men in trouble always find omens and it seems the clearer the so-called sign, then the more open to interpretation it is. And so it was. When one sifted through all the blather, that's what one had, blather. The ship was pushed about like a toy while grown men sought meaning in a cloud shaped like a dog. (*FHDS*, 56)

Le vocabulaire utilisé ici, celui du nom indéfini "blather", renforce l'omniprésence du fonctionnement du discours pour parler du monde. Le monde tel qu'appréhendé par les hommes est celui où tout est discours, tout est signe, et où donc tout devient verbiage et non sens indifférenciable. La transformation de tout en signe éloquent aboutit ainsi, paradoxalement, au non-sens universel et fait des hommes un jouet ballotté par le vent. A l'inverse, lorsque Médée arrive sur l'île de Circé et la trouve occupée à se laver les cheveux, le rêve qu'elle raconte semble ne valoir que par son caractère perturbant à exorciser aussi rapidement que possible :

MEDEA

"I had a terrible dream: I saw all the rooms and walls of my house covered with blood, and flames consuming my magic lotions and potions. I put out the fire with the blood. Now, I am trying to wash all memory from my head." I had not the heart to tell her that that would not work. (*FHDS*, 51)

Feu et sang valent par leur connotation de destruction, et deviennent eux-mêmes l'objet d'un élan d'effacement à l'intérieur et à l'extérieur du rêve. La littéralisation du nettoyage métaphorique de l'expression « wash all memory from my head » se fait par le lavage des cheveux de Circé, et renforce la porosité entre réalité et monde du songe, déjà induite par l'inscription du texte dans le mythe grec et par le statut de magicienne de Circé.

Le rêve est ainsi le lieu d'une régression à l'infini des processus enclenchés, qu'il s'agisse de l'enquête, de la destruction, du questionnement sur le point de vue et l'identité. L'inscription du rêve chez Everett au sein de romans qui eux-mêmes parlent

de romans et de l'inscription de l'écriture dans l'histoire de la littérature, une histoire diffractée et disséminée qu'il convient toujours d'interroger dans ce qui en est dit et dans ce qu'elle dit, incarne dans le corps du texte et le rapport du narrateur à son propre rêve le rapport du lecteur au texte dont des morceaux sont censés être vus comme parts de lui-même à examiner et interroger. Le tourbillon intertextuel et onirique qui structure l'œuvre romanesque d'Everett tout en prenant pour objet son propre fonctionnement fait du paradigme indiciaire un déploiement qui tend du discret vers le continu, puisque c'est dans le mouvement interprétatif entre les signes et dans le lieu constitué par l'observateur, le voyeur, l'enquêteur, que se loge la valeur du roman, jusqu'à faire du non sens et du vide interprétatif le lieu possible de surgissement de la valeur de la production littéraire. Plus que la connaissance, c'est bien le jeu et le questionnement aux rebondissements multiples qui constituent l'objectif d'une relation productive entre lecteur et œuvre, en une incarnation littéraire du paradoxe de Zénon et de sa flèche, comme cité dans *The Water Cure*. Ce jeu de répétition et différence mis en action dans la construction panoramique du rêve et de la référence littéraire, philosophique, artistique comme économie du signe proprement everettienne est particulièrement visible dans *Percival Everett by Virgil Russell*, et les deux extraits ci-dessous montrent l'imbrication entre frénésie du jeu sur l'intertextualité et dynamique onirique offrant des possibles d'infinie régression, la dernière permettant la première.

Everett joue dans *Percival Everett by Virgil Russell* sur l'incertitude quant à l'identité de celui qui écrit ou raconte l'histoire, comme le souligne la composition graphique de la couverture montrant deux mains, inversées l'une par rapport à l'autre, écrivant le titre en même temps. Le rêve, moment où le sujet se trouve confronté à un subconscient qui lui échappe et invite à l'investigation, est le lieu privilégié de cette déstabilisation du sujet et imprègne l'intrigue puisque la porosité entre domaine du rêve, du fantasme, et de la réalité rend impossible la distinction entre une unique ligne narrative qui correspondrait à une intrigue fiable et le reste qui relèverait de la réécriture ou de l'onirique.

What did he dream? You want to know. You'd like to know. He dreamed that Nat Turner was getting to tell William Styron's story. *The Confessions of Bill Styron* by Nat Turner. You could write that, then follow it with *The Truth about Natty* by Chingachgook. (*PEBVR*, 16)

Dans ce passage, la possibilité de connaissance même du contenu est remise en question, ce qui fait de la suite de la phrase un objet de soupçon. Le rêve porterait alors sur une réécriture inversant auteur et objet de fiction, puisque l'ouvrage référencé ici

est *The Confessions of Nat Turner* de William Styron, dans lequel un homme blanc du Sud des États-Unis raconte l'histoire de la révolte des esclaves en Virginie en prenant la voix d'un leader afro-américain, Nat Turner. Le fait de prendre la place de quelqu'un dont on raconte l'histoire, qui est au cœur de l'ouvrage de William Styron dans la réalité, est alors répété et inversé dans le rêve, avant d'être reproduit à une échelle différente dans le cas d'un autre auteur fondateur de la littérature américaine, James Fenimore Cooper. Dans *Leatherstocking Tales*, Natty Bumppo est le personnage blanc de traqueur du point de vue duquel l'histoire est racontée, et Chingachgook est son compagnon Mohican. Chingachgook pourrait ainsi écrire un livre permettant de raconter l'histoire de Natty Bumppo de sa propre perspective. Cette opération de réécriture serait sans fin, puisqu'applicable à tous les ouvrages de la littérature. La mise en valeur de l'existence d'une infinité de facettes à chaque histoire est retournée par la présence de Janus, le dieu aux deux visages, ce qui permet de déplacer le déplacement de point de vue lui-même en l'incarnant dans une entité aux deux paires d'yeux, regardant à la fois en avant et en arrière :

I have a second face.
 Perhaps a third.
 Access to separate worlds.
 The awful and the fruit litter my worlds at the same time. Oh, January, dear Janus, Ianus Bifrons, guardian of doors and gates, looking both forward and back. Up past the pines somewhere, past the aspens, is Zoagli, with its view of the sea.
 In a dream, in the repetition of the dream, the riddle is solved. I kill myself as my father in order to commit incest with myself as my mother, but as my father I prevent my own conception.
 Leben wir oder werden wir gelebt ? (*PEBVR*, 147)

Le passage ci-dessus multiplie les allers et retours entre différents cadres de référence : de Janus à Œdipe en passant par un extrait en allemand adapté du Faust de Goethe, dont on a un indice grâce à Zoagli, une commune de Gênes au bord de l'eau privilégiée par de nombreux auteurs européens, et au fait qu'un extrait de Faust était présent sur la page précédente, vers 4116 prononcé par Mephistophélès :

Der **ganze Strudel strebt nach oben**;
 Du glaubst zu schieben, und du wirst geschoben.
 This whole whirlpool's trying to climb above,
 You think you're shoving, and you're being shoved!

Leben wir, oder werden wir gelebt est alors une variation sur la citation de Goethe, explicitant la métaphore de cette dernière : on croit pouvoir agir sur sa vie quand en

réalité on la subit. Cette problématique peut de nouveau être transposée à l'échelle du rêve, rêve des personnages de fiction en particulier qui se voient dépossédés de leur songe pour nourrir l'économie narrative et la démarche indiciare.

Rêvons-nous ou sommes-nous rêvés : dans le cas des personnages d'Everett, le rêve en tant qu'élément de la diégèse fait autant partie du paradigme indiciare mis en œuvre que les autres avatars de ce dernier. En revanche, de par son statut particulier au sein de la fiction, et dichotomique selon qu'une analyse est engagée dans la vie réelle ou dans le domaine de la fiction dans laquelle tout est nécessaire et contrôlé, le rêve permet de faire exister le contingent et les limites de l'interprétation. Le même statut est accordé aux souvenirs d'enfance prégnant dans *Suder*, souvenirs d'enfance qui présentent de nombreux points communs dans l'économie du roman avec le domaine du rêve. La dimension médicale d'interprétation se trouve présente dans l'intégration à ces souvenirs du parcours de la mère de Craig Suder, présentée comme folle dans les épisodes de l'enfance de Craig.

Dans *Suder*, Everett introduit un mode de fonctionnement qui se répétera dans la totalité de ses romans : l'alternance entre la ligne temporelle du présent de la narration et celle de souvenirs d'enfance dont on comprend qu'ils sont censés à la fois porter la nécessité d'un geste interprétatif d'élucidation, et repousser ce geste par le refus de conclusion. Le motif de la pêche est ainsi subverti : lors d'une sortie, les enfants pêchent un sac rempli de chatons en état de décomposition avancée et d'un caillou : « It was kittens, little kittens, little, wet, dead, decomposed kittens. » (*Suder*, 33) La pêche, censée faire émerger de l'eau un animal vivant que l'on consommera, voit ici son fonctionnement sémiotique redoublé et perversi : ils extraient des cadavres d'animaux, et l'instrument de leur mort, d'une eau qui n'est plus porteuse de vie mais outil de décomposition. Jeter les chatons à l'eau avec une pierre était censé prévenir leur réémergence, qui ici fait écho à la réémergence des souvenirs de Craig dans le texte.

De même, plus loin dans le texte, une boîte remplie d'oiseaux morts est découverte et attribuée à la mère de Craig, alors que ce dernier est responsable. L'acte d'exhumation est censé avoir double valeur : celle, à l'intérieur de la narration, d'indice de la folie de la mère de Craig Suder, et celle, dans le geste interprétatif, de rendre le signe, l'indice, la trace, porteurs de mort plutôt que féconds. Le geste interprétatif est remis en cause ici, et retourné sur lui-même : puisque la boîte a été enterrée par la mère, et que la mère est folle, le fait d'enterrer la boîte est un signe de folie. Mais Suder est celui qui est

responsable de ce geste, ce qui, en remontant la chaîne logique, veut dire qu'il est lui-même fou.

I stood there for a long time, smelling the stench of the birds, feeling afraid because I thought I was crazy. Daddy just assumed the birds were Ma's, so he must have thought putting the birds in the box was crazy. But I put the birds in the box, so I figured I was crazy. (*Suder*, 47)

Le repli du texte sur lui-même fait écho à la quête de Craig qui vise à découvrir qui il peut être, tandis que la simultanéité des symboliques de la pêche, de la chasse, du cadavre fût-il animal permet de connoter l'enquête basée sur des indices présents comme toujours déjà avortée. Dans ce premier roman d'Everett abondent ainsi les éléments qui ont été mis en valeur dans les précédentes sections de ce chapitre et qui construisent une aporie du paradigme indiciaire : les indices conduisent à une impasse et à une plus grande difficulté de lecture du monde, au lieu d'une élucidation. L'impasse indiciaire est incarnée dans le texte par la passion de Lou pour la taxidermie, passion qui le conduit à une frénésie de conservation de cadavres.

5. Entre diagnostic et réorganisation : le pathologique comme grille de lecture

Le motif de la pathologie chez Everett et de la déviance par rapport à la norme physique ou psychologique occupe une place considérable et crée des brèches dans la narration, quand il ne s'agit pas du cœur du roman. Des problématiques médicales physiques telles que la maladie de Gus dans *Wounded*, la mort de la mère de Louise Yellow Calf dans *Watershed*, ou la dégénérescence de Sarah dans *Telephone*, aux pathologies affectant l'esprit, telles qu'Alzheimer dans le cas de la mère de Thelonious dans *Erasure* ou l'obsession de la petite amie de Robert dans *Watershed*, ou encore la tentative de suicide de Ted Street dans *American Desert*, les deux pôles du physique et du psychologique sont cependant souvent regroupés au sein d'un même ou de plusieurs personnages, ce qui permet une analyse conjointe des façons dont ces écarts par rapport au normal peuvent être interprétés (ainsi, le membre manquant de Sixbury et le handicap de Patrick dans *Walk me to the distance*, ou encore les manifestations mentales et physiologiques de la maladie de Sarah dans *Telephone*).

Dans « Traces » de Ginzburg, la médecine se constitue en un avatar du paradigme indiciaire, puisqu'elle repose sur l'analyse de symptômes pour déduire l'état

d'un individu. Chez Everett, la maladie peut faire l'objet d'enquête, mais est surtout ce qui échappe à toute possibilité de maîtrise et de rationalité (en particulier dans le cas de la mère de Suder, dont la pathologie est donnée à travers le filtre enfantin des souvenirs de Craig).

Abondent également les figures de médecin, qui eux-mêmes correspondent à un idéal ou dévient de la norme : du père et du grand-père de Robert Hawks dans *Watershed* à la sœur de Thelonious dans *Erasure*, Lisa, en passant par John Livesey dans *Cutting Lisa*, le médecin y est souvent, bien plus que celui qui analyse et déduit, celui qui fait le choix de l'action. La sœur du narrateur d'*Erasure* comme le grand-père de Robert Hawks sont des figures d'une médecine politisée, par leurs actions respectives d'exercice dans une clinique de Planned Parenthood et de soins de militants des Black Panthers. Quant à John Livesey, gynécologue obstétricien, il reproduit le geste du début du roman : une femme était amenée dans sa clinique après avoir subi une césarienne improvisée de la part de son mari, qui devait mettre au monde leur bébé en urgence. A la fin de *Cutting Lisa*, John donne un somnifère à sa belle-fille et l'installe sur la table de la cuisine pour lui ôter le bébé dont elle est enceinte et qui est le fruit d'un adultère ; l'opération elle-même est dérobée au lecteur.

Si l'on entreprend de croiser les perspectives de Ginzburg et de Canguilhem sur le médical pathologique dans l'analyse du motif textuel de la maladie dans les romans d'Everett, il est possible de considérer l'anormal, tout comme le rêve ou la trace représentée par le cadavre, comme ce qui incarne la différence au sens de productrice d'un écart. Dans son article analysant *Le Normal et le Pathologique* de Canguilhem, Jacques Joubert rappelle le fait que Canguilhem opposait continuité et discontinuité dans sa thèse sur la pathologie comme variation qualitative et non simple quantitative :

De la même façon, Canguilhem énonce clairement son intention de remettre en cause la thèse dominante du XIX^e siècle qui ne voyait dans la pathologie qu'une simple variation *quantitative*, par excès ou par défaut (*hyper-* ou *hypo-*), qu'il va faire s'affronter à la thèse selon laquelle ce phénomène serait d'ordre *qualitatif*, par l'absence ou du moins l'altération d'une fonction (*a-* ou *dys-*). Dans le premier cas, nous aurions affaire à une continuité (ou une homogénéité – nous reviendrons sur cette nuance), dans le second à une discontinuité¹³².

¹³² Joubert, Jacques. « «Le normal et le pathologique». Relire Canguilhem ». *Revue des sciences religieuses*, vol. 73, n° 4, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1999, p. 497-518, p.1.

Cette polarité entre d'une part le qualitatif et le quantitatif et d'autre part entre continuité et discontinuité permet de penser la représentation du pathologique dans la fiction comme pouvant reposer sur la rupture, le signe qui dépasse, et rétablir normalement à travers l'enquête sur les symptômes une narration linéaire. On va voir ici que chez Everett le pathologique et le médical qui s'y applique sont des lieux de double résistance à la continuité, par leur nature de rupture du linéaire puisque les pathologies représentées dans les romans font subir à leurs personnages hôtes une rupture du sens du monde, et par le refus d'identification précise, de guérison, ou d'insertion dans un paradigme d'enquête réussie.

Ainsi, dans *Wounded*, les signes de la maladie de Gus sont disséminés au fil de la deuxième moitié du roman : Gus ne mange plus, prend de plus en plus de rendez-vous à l'hôpital, et va se coucher tôt. Gus dresse un écran de fumée via la répétition vague qui est censée faire référence à des éléments qu'il n'a jamais fournis à John.

“Won't you tell me what the doctor told you ?”

“Same stuff.”

“That might mean something to me if I heard the first stuff,” I said. “What kind of tests are you going to have?”

“The usual crap. A tube here, a tube there. He wants to check out my colon again. He seems to like that.”

“But they did that at the hospital here last time,” I said. (*Wounded*, 118-119)

L'imprécision du langage utilisé pour éviter les questionnements de Hunt, et l'orientation du lexique vers un registre d'humour scatologique (*crap, colon, he seems to like that*) est ce qui provoque le soupçon, et si Hunt abandonne à ce moment la poursuite de l'investigation, son renoncement ne fait que signaler l'absence de conclusion du problème de Gus. Lorsque ce dernier révèle qu'il a un cancer du pancréas, la présentation des faits ramène la maladie à une suite logique et linéaire d'événements dans l'existence, en l'insérant dans une logique temporelle (« I'm an old man. Old men die. ») et en désavouant les possibilités du langage, qui est différé : « “But we can talk about it later.” “Talk about it later ?” “What's talking about it now going to accomplish?” » (*Wounded*, 187).

Cette anomalie est reléguée à l'arrière-plan de l'intrigue, cependant, et la résolution du mystère de ce qui arrive à Gus est sortie du paradigme indiciaire (pour elle-même, cette connaissance n'a pas de valeur dans l'économie du roman) mais sert

à pouvoir faire de Gus l'outil de justice rétributrice pour le meurtre de David, par son statut même de personne condamnée.

L'idée de rendez-vous manqué avec les signes est omniprésente dans *Wounded* : David se reproche de ne pas avoir su lire dans le comportement de son compagnon la vérité sur son adultère¹³³, ce qui fait du signe à lire comme constitutif du monde le signe avant tout du dysfonctionnement et de la maladie.

I missed all the signals.” He looked out the window. “Signals?” I asked. “They seem obvious now. Going out and not telling me where he was, late-night phone calls, the phone would ring and if I answered no one was there. His own narcissism should have tipped me off.” “Hindsight”, I said. (*Wounded*, 121)

De même, Patrick dans *Walk Me to the Distance* par son intérêt sexuel pour les brebis est confronté à plusieurs tentatives de la part de David de le ramener dans le « droit » chemin, lorsque par exemple il l'emmène rendre visite à des prostituées.

La dimension interprétative du médical dans Everett est ainsi déplacée, de l'effort diagnostique qui prend pour objet le personnage pathologique, vers l'intériorité de ces personnages, dont la capacité de lecture du monde est diminuée voire supprimée. Ainsi, de Karen, la petite amie de Robert dans *Watershed* : elle est présentée dans le roman comme victime d'une frénésie d'interprétation qui la conduit à lire les signes pour les rassembler vers une conclusion pré-établie. Lorsque Robert emmène une agente du FBI chez lui pour qu'elle prenne une douche après avoir été trempée dans la tempête, Karen l'accuse de l'avoir trompé ; si la conclusion tirée ne correspond pas à la réalité, il s'agit cependant d'un cheminement interprétatif rationnel lorsqu'on trouve une autre femme nue chez l'homme dont on est convaincu qu'il est toujours son partenaire. L'incapacité de Karen à entendre l'explicite (le fait que Robert la rejette, et l'a formulé à plusieurs reprises) ne clôt pas mais au contraire renforce son acharnement. Le processus de lecture comme producteur de sens est mis à mal à plusieurs reprises, jusqu'au moment où elle laisse à Robert une lettre qu'il refusera de lire, laissant ainsi un centre absent à cette partie du roman.

L'anormalité de Ralph dans *Glyph* est ce qui est au cœur du roman ; ici, la différence qualitative dont parle Canguilhem, qui est représentée par l'altération de

¹³³ Dans *Wounded*, John Hunt accueille une première fois chez lui David, le fils de son meilleur ami, ainsi que son compagnon Robert. David revient par la suite au ranch après leur rupture, causée par l'adultère de Robert.

l'intelligence, est redoublée par la disproportion de cette intelligence par rapport à l'enveloppe qui la contient. C'est cette dissonance qui conduit à des multiples tentatives, au sein du roman, de mesurer tout d'abord l'anormalité de Ralph, pour pouvoir ensuite l'exploiter et donc ramener cette pathologie dans une logique continue de production (l'orienter, pour ainsi dire, vers un but, et l'enfermer dans un cadre). Le caractère pathologique de Ralph fait de chaque moment lors duquel il essaie d'appeler à l'aide en disséminant des lettres expliquant sa situation en présence de sa geôlière, Madam Nanna, un échec : il est impossible de réconcilier l'apparence de Ralph avec l'écriture d'une lettre d'appel au secours. Les capacités extraordinaires mêmes de Ralph, qui lui permettent d'écrire cette lettre et en font l'objet de convoitises, sont ce qui l'empêche d'être secouru et « lu » comme ce qu'il est.

De même, la maladie d'Alzheimer, récurrente dans les romans d'Everett, détricote le fil linéaire des souvenirs d'une personne et introduit du discontinu qui ne peut être résorbé, tout en ouvrant des possibilités d'expérimentation sur le plan de l'écriture (notamment dans *Percival Everett by Virgil Russell*). Dans *Erasure*, la mère de Thelonious ne parvient pas à assimiler de nouveaux souvenirs et ne comprend pas que sa fille soit morte ; dans *Telephone*, la fille de Zach Wells se défait peu à peu ; dans *Percival Everett by Virgil Russell*, la perte de repères inhérente à la démence ou à Alzheimer est mise en forme dans un roman désorientant. L'impossibilité de lire le monde et de relier ensemble les indices en une trame linéaire est ainsi mise en œuvre à travers l'écriture de l'oubli et de la stase induite par la dégénérescence. Lorsque *Percival Everett by Virgil Russell* fait de cette perturbation la règle structurelle du roman en adoptant l'intertexte de la Divine Comédie, le conflit entre impulsion d'interprétation via la présence du texte de Dante et l'idée architecturale du guide qu'elle implique, et la dislocation du sens qu'incarne la narration du roman, permet de concrétiser une oscillation dont on ne peut jamais vraiment réchapper.

6. Intertextualités et interdiscursivités

La richesse intertextuelle des romans d'Everett passe par des modes différents de rapport à l'hypertexte, qu'il s'agisse de la mise en œuvre d'une inscription dans un genre précis qui est parodié ou reconfiguré, la présence de philosophes, mathématiciens, et critiques littéraires dont les positions sont mises en performance

dans des dialogues fictifs (*Erasure*, *Glyph*) ou de l'abondance allusive et citationnelle qu'on observe sous forme de fragments (*The Water Cure*), de titres de sections (*Glyph*). La question des raisons derrière la présence de ces multiples héritages, à des degrés plus ou moins explicites et plus ou moins producteurs de sens dans l'économie du roman, est celle que pose Antoine Compagnon dans son ouvrage, *La Seconde Main ou le travail de la citation* : « La question « que veut-il ? » paraît la seule qui convienne à la citation, elle suppose en effet que quelqu'un d'autre s'empare du mot, l'applique comme autre chose, parce qu'il veut dire quelque chose de différent¹³⁴. »

Cependant, le travail de l'intégration des citations dans la pratique textuelle d'Everett ne se limite pas à l'inclusion d'une citation parfois accompagnée de sa source, parfois laissée sans introduction. Nombreuses sont les occurrences de personnages réels d'auteurs, de réalisateurs, d'acteurs ou de philosophes, qui sont intégrés sur un mode parodique (on pense à Derrida et Barthes dans *Glyph*, ou Whitman dans *God's Country*) ou servant à établir un cadre d'expérimentation fictionnelle basée sur une contextualisation structurelle importée des sciences humaines ou expérimentales (ainsi de la présence de mathématiciens dans *The Water Cure* et *Percival Everett by Virgil Russell*, les paratextes de *Watershed* et de *Zulus*). La dimension transmédiatique de son œuvre (du cinéma influençant *God's Country* ou *I Am Not Sidney Poitier*, à la peinture de *So Much Blue*, en passant par l'archéologie de *Telephone*) participe, si l'on adopte une démarche panoramique d'analyse des romans, à une esthétique de l'appropriation et de la mosaïque telle que définies par Julie Sanders dans son ouvrage *Adaptation and Appropriation*. En effet, si l'on pourrait considérer que l'abondance d'intégrations de références intertextuelles permet l'analyse des textes d'Everett à travers le prisme du palimpseste, les questions posées par l'utilisation de ces références quant à ce qu'elles disent de la littérature et de ses possibilités, ainsi que le caractère multiple des médias intégrés dans les romans, invitent à aller au-delà d'un fonctionnement vertical en forme d'arbre généalogique du texte et de ses influences, pour nous orienter davantage vers le motif du rhizome et de la mosaïque, par le fait que les romans d'Everett ramènent sur un même plan, celui de la page, une multiplicité de productions issues d'époques diverses qui sont faites coexistantes, ainsi que de médias divers qui sont superposés.

¹³⁴ Compagnon, Antoine. *La Seconde Main. Ou le travail de la citation*. Points, 2016, p.46.

Using a separate field of terminology derived from the world of horticulture, Genette has written at length about the ‘palimpsestuous nature of texts’, observing that ‘Any text is a hypertext, grafting itself onto a hypotext, an earlier text that it imitates or transforms’ (1997 [1982]: ix). Grafting is just one of several creative metaphors for the adaptive process that this volume will favour. As Chapter 2 explores further, there is a need to establish a more diverse vocabulary for discussing and describing the relationship between texts and hypertext, source and appropriation, than these labels at present enable. In these phrases the relationship is often viewed as linear and reductive; the appropriation is always in the secondary, belated position, and the discussion will therefore always be, to a certain extent, about difference, lack, or loss¹³⁵. (Sanders, 12)

La citation de Julie Sanders insiste sur deux points qui nous paraissent primordiaux dans une analyse de l’intertextualité et de l’esthétique de l’appropriation chez Everett : le refus d’une linéarité productrice de hiérarchie, et la primordialité de la différence, du manque, et de la perte.

Cette analyse permettra d’introduire la problématique de la spatialité du texte telle qu’elle sera analysée plus en détail dans le chapitre suivant, en insistant cependant ici sur la démarche d’enquête que la présence foisonnante d’autres textes, de films, de références philosophiques, encourage chez le lecteur tenté de déchiffrer et de trouver la clé du texte qu’il a sous les yeux.

L’interaction des différents éléments pose alors question : le choix de mentionner certains philosophes permet de créer l’écart entre texte littéraire et cadre philosophique dans lequel s’installe la tentative d’expliquer, de trouver une réponse définitive, à ce que peut vouloir dire le texte de lui-même et de la littérature.

Appropriation allows for a more nuanced production of what Linda Hutcheon describes as “palimpsestuous intertextuality” in that it works on the principle of mosaic rather than ur-text. Hutcheon states that “texts are said to be mosaics of citations that are visible and invisible, heard and silent” and when used in adaptation, the texts undergo an intersemiotic transposition that she describes as “transcoding.” The function of transcoding extends beyond the language of text or group of texts to an overlaying of cultural ideas, such that the extraordinary behavior of a female pirate from the eighteenth century can speak to the feminist impulses of the twenty-first century audience, for example. (Sanders, 3)

L’idée de code, de « transcoding » et de transposition permet également de dépasser le clivage entre fiction et philosophie, et d’examiner les possibilités de faire de la philosophie avec la fiction. Cela s’applique en outre aux logiques du jazz, du blues, du cinéma, qui ne sont pas l’objet d’un discours au sein des romans mais qui voient leurs structures et spécificités en tant que médium retravaillées : ainsi, dans « A bird of a different feather: Blues, Jazz, and the Difficult Journey to the Self in Percival Everett’s

¹³⁵ Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Routledge, 2015, p.12.

*Suder*¹³⁶ », Uzzie Cannon déploie les principes du jazz et du blues pour montrer comment Everett en les assimilant à la structure du travail de fiction les met au service d'une quête de soi. On rejoint ici ce qui est développé par Julie Sanders sur l'intertextualité comme n'étant pas limitée uniquement aux autres œuvres de littérature, mais s'étendant à la production artistique humaine toute entière.

Literary texts 'are built from systems, codes and traditions established by previous works of literature' (Allen 2000: 1). But they are also built from systems, codes, and traditions derived from companion art forms. If Kristeva is credited with formulating the theory of intertextuality, hers was a theory that was far from exclusive in its application to literature. She saw art, music, drama, dance, and literature in terms of a living mosaic, a dynamic intersection of textual surfaces. (Sanders, 3)

La quête de la trace intertextuelle dans les romans d'Everett oscille alors entre cadres et structures fournis par l'inscription dans un genre littéraire, et références et citations aux modalités d'intégration variables. Dans le contexte de romans orientés vers un questionnement individuel sur l'identité et la formation de l'identité, les effets de sens produits par la création de continu entre le discontinu, par le fait de relier et de relire les traces comme présence du passé et création d'un rapport spécifique dans l'écart entre passé et présent du texte, inscrivent « la possibilité du renvoi à l'autre » en faisant du présent un moment disjoint de lui-même.

On verra ainsi qu'une poétique de la citation, de l'allusion, de l'interdiscursivité se décline chez Everett à différentes échelles.

6.1. De l'allusion à la citation : poétique des degrés d'inclusion

Nous avons vu dans un premier chapitre que la pratique fréquente de la citation épigraphique permettait d'inscrire les romans d'Everett dans un certain rapport aux textes qui les ont précédés. Les citations inscrites dans les romans eux-mêmes nécessitent une étude de modalités qui président à leur insertion.

Les romans tels que *Percival Everett by Virgil Russell*, *Glyph* et *Telephone* semblent de premier abord sur-structurés : en effet, chacune de leurs sections est subdivisée en plusieurs sous-sections selon une logique thématique ou intertextuelle

¹³⁶ Cannon, Uzzie. « A Bird of a Different Feather - Blues, Jazz, and the Difficult Journey to the Self in Percival Everett's *Suder* » in *Perspectives on Percival Everett*, éd. Mitchell, Keith B. et Vander, Robin. University Press of Mississippi, 2013.

dans le cas de *Percival Everett by Virgil Russell et Telephone*, ou selon une logique conceptuelle dans le cas de *Glyph*.

Dans *Telephone* de l'utilisation de noms latins scientifiques utilisés pour faire référence à des espèces animales fossilisées que Zach repère lors de ses fouilles est suivi, dans la partie suivante, de l'usage de codifications des coups d'une partie d'échecs sur un plateau. L'accent est ainsi mis d'abord sur le langage commun utilisé pour structurer le monde, d'abord le monde naturel à travers les noms de fossiles, puis le monde culturel à travers les enregistrements écrits, sous formes de lettres et de chiffres, d'un jeu entre deux personnes qui se déroule à l'aide de figurines. Dans la section *De Homine*, le couple vient d'être informé de la maladie de Sarah. Les trois premiers coups qui structurent la section sont comme suit : « d4Nf6 », « Nf3b6 » et « c4e6 », ce qui correspond à une version désordonnée de la défense ouest-indienne, une ouverture aux échecs. En effet, dans la défense ouest-indienne, les coups s'enchaînent de la sorte : 1.d4Cf6 2.c4e6 et 3.Cf3b6. L'inversion des deux coups introduit du désordre dans ce qui est censé être codifié, et fait écho au bouleversement subi par la famille Wells confrontée au diagnostic : les choses ne sont plus à leur place, y compris dans un artefact culturel aussi codifié que le jeu d'échecs. La tentation de reconstituer les parties en se basant sur les coups reproduits dans le roman permet de faire du lecteur un décodeur et un enquêteur, en s'appuyant sur la qualité nécessairement linéaire de la partie d'échecs dans un monde diégétique dont l'un des points nodaux est la perte, pour la fille du narrateur, de sa capacité à s'orienter dans le temps et l'espace. Dans *The Water Cure*, le plateau d'échecs est superposé à l'individu et ses limites permettent de poser la question des limites de la personne, ainsi que de l'ampleur de ce qui peut être suggéré par un unique élément : une seule case peut-elle évoquer le plateau entier ?

And what are my component parts (allow my redundancy)? If I were my chessboard, would one of my squares, black or white, be a component or constituent part of my whole, the board? If you found in my garden a single black square, would you wonder where the other thirty-one black squares and the other thirty-two white had gone? Is the edge of the board a part of the board? Is the paint? The inlay? And what about the shadows that fall upon the board in the evening? (*TWC*, 73)

Dans la section de *Telephone* précédant celle définie par la retranscription de coups aux échecs, "Duck Duck Goose", les éléments structurants correspondent à ce que l'on suppose être les observations et descriptions des fossiles découverts par Zach

Wells : les noms latins des fossiles sont apposés à une courte description précise des modalités de leur présence dans le terrain. L'universel, la dénomination scientifique de l'espèce, est ainsi accolé au particulier des circonstances de la découverte d'un exemplaire individuel. Cette oscillation entre les forces d'abstraction qui permettent le langage commun et le discours scientifique et le caractère unique de chaque occurrence permet de rejoindre une poétique de la citation et de la référence dont l'intérêt se trouve dans le surplus de sens que sa présence ajoute dans une œuvre.

L'intérêt de la pratique de la citation au sens large chez Everett se trouve notamment dans l'écart linguistique qu'il permet régulièrement : nombreuses sont les citations non traduites, qu'il s'agisse du latin, de l'allemand, de l'italien, du japonais ou du français. L'exemple des échecs relève également d'une pratique de la citation impliquant un travail de traduction ou à tout le moins de transcodage, comme l'explique Julie Sanders. Ainsi, dans *Glyph*, les titres de section en latin « peccatum originale », « ens realissimum », « causa sui », en allemand « bedeuten », en français « ennuyeux », ou encore les termes scientifiques issus du grec ancien tels que « ootheca » pour les œufs produits par les mollusques et les cafards, sont récurrents dans la structure du texte. Ces termes renvoient à divers concepts de l'histoire culturelle humaine : ainsi, entre le péché originel (« peccatum originale »), la chose telle que rien de plus réel ne peut être conçu (« ens realissimum »), et l'idée de cause de soi-même (« causa sui »), le questionnement philosophique sur Dieu semble occuper une place considérable, ce qui conduit le lecteur à se demander la raison de leur présence dans l'économie du roman. L'uniformité thématique n'est cependant jamais atteinte, puisqu'il s'agit de mettre en action une pluralité d'influences, de domaines de connaissances et de questionnements, et de répéter ces occurrences citationnelles flottantes en les ancrant dans le texte ; dans l'apparente impossibilité de trouver un sens à la division du texte par ce type de sous-titres en établissant un rapport entre connotations du sous-titre et contenu de la section, c'est leur récurrence et leur écart par rapport au texte du roman qui doivent devenir signifiants pour eux-mêmes.

Le sens de la citation, ce serait donc la relation instantanée de la chose à la force actuelle qui l'investit. (...) Le texte, phénomène ou travail de la citation, est le produit de la force par le déplacement. (...) Et, sous le régime de l'infini, du hasard de l'éventuel, la moindre répétition, non plus contrainte mais contingente, est pertinente et signifiante, elle est un fait de langage, une relation à analyser comme telle : elle devient une forme, capable d'une fonction. Alors que dans la langue il n'y a que des choses répétées, dans le discours il y a la répétition des choses. Cela est si vrai que

les répétitions d'éléments de la langue, neutres dans la langue, deviennent pertinentes dans le discours. (Compagnon, 46)

Dans *Telephone*, la partie « The wisest know nothing » est sous-structurée par des extraits de du poème écrit par Friedrich Rückert, « Kindertotlieder », « Chants sur la mort des enfants », sur une musique de Gustav Malher. Des vers tels que « Als sei kein Unglück die Nacht gescheh'n », « comme si rien de terrible ne s'était produit pendant la nuit », mais aussi « In diesem Wetter, in diesem Braus » qui est à la fois le titre d'une partie du poème et en constitue un vers, sont présents dans cette section. La sursaturation du thème du décès de l'enfant en passant par l'intertextualité d'une chanson en langue étrangère, qui plus est non sourcée, est une façon de forcer à l'enquête et de faire de cette enquête une opportunité de répéter le cœur émotionnel de l'intrigue en l'assignant à une généalogie littéraire et musicale. Au lieu d'une citation intégrée au texte, c'est ainsi le poème, divisé en citations et dépourvu de sources, qui encadre le texte.

De même, dans *The Water Cure*, la dissémination des références à *Alice au pays des merveilles* s'effectue par la répétition, jamais à l'identique, du passage contenant la phrase : « Shan't ! said the cook. » La problématique du cadrage se retrouve ici encore, puisque le jeu de pistes de l'identification des citations s'établit par un refus de localiser, dans la plupart des cas, l'origine desdites citations ou références. Il est ainsi impossible d'identifier si on ne connaît pas déjà (en tout cas à une époque pré-internet) : la différence établie entre le texte d'Everett et ses influences ou partenaires de jeu diffère selon la position du lecteur et son paysage intertextuel et interdiscursif personnel. Pour le dire avec Derrida,

Ce qui s'écrit *différance*, ce sera donc le mouvement de jeu qui "produit", par ce qui n'est pas simplement une activité, ces différences, ces effets de différence. Cela ne veut pas dire que la différence qui produit les différences soit avant elles, dans un présent simple et en soi immo­di­fié, in-différent. La différence est l'"origine" non-pleine, non-simple, l'origine structurée et diffé­ran­te des différences. Le nom d'"origine" ne lui convient donc plus¹³⁷. (*Marges de la philosophie*, « Différance »12)

¹³⁷ Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie*. Éditions de Minuit, 1972, p.12.

Dans le cadre d'une démarche de quête des origines telles qu'invitée par la pulsion indiciaire, la multiplication des différences et la focalisation sur le mouvement de différence qu'elle induit rend caduque cette recherche du point de départ absolu.

C'est dans ce mouvement d'identification créateur d'écart entre le texte d'Everett et ceux qu'il incorpore que s'installe la relation du lecteur à l'ensemble des romans ; d'une circulation à l'intérieur du texte visant à repérer les redoublements sur le plan intertextuel des dimensions thématiques et structurelles, on aboutit dans une approche panoramique des œuvres à établir les différences de modalités de mise en place de ces redoublements (ou leurs absences). Ainsi, dans *Percival Everett by Virgil Russell*, un des titres de section, « a deep and inscrutable singular name », n'est pas identifié en tant que tel comme une référence à T.S. Eliot et son poème « The naming of cats ». L'importance du nom dans ce roman dérive du jeu sur l'identité de celui ou celle qui parle, et la situation de désorientation perpétuelle dans laquelle est placé le lecteur, lorsque l'on passe de Murphy Lang à son père à un discours dont on peine à localiser l'origine mais dont la problématique origine est toujours tout de même dramatisée. Cette difficulté à localiser est ainsi redoublée dans l'emploi des intertextes convoqués dans *Percival Everett by Virgil Russell*, et lorsqu'identifiés, ces intertextes eux-mêmes ont souvent pour fonction, loin de permettre de trancher entre de multiples interprétations possibles, de renforcer confusions et ambiguïtés. Ainsi du texte d'Eliot :

The Naming of Cats is a difficult matter,
It isn't just one of your holiday games
You may think at first I'm as mad as a hatter
When I tell you, a cat must have THREE DIFFERENT NAMES.
(...)
His mind is engaged in a rapt contemplation
Of the thought, of the thought, of the thought of his name:
His ineffable effable
Effanineffable
Deep and inscrutable singular name.

Le dernier vers du poème, cité par Everett, est précédé d'un jeu de mots sur l'ineffable (notion d'ineffable qui est reprise dans le sous-titre précédent, « Where Do We Keep the Ineffable ? », sur la même page) dans lequel le préfixe « in » est encadré par le dicible, comme pour faire surgir de l'indicible et du non-sens la possibilité du sens, et du multiple le singulier.

Zulus déroule une même poétique de la citation comme structurante ; la particularité de *Zulus*, contrairement à *Glyph* et *Percival Everett by Virgil Russell* dont le foisonnement de divisions se refuse à s'organiser en une progression linéaire, est de suivre l'alphabet pour les intitulés de ses sections. La poétique de la citation qui s'applique dans ces intitulés à l'esthétique fragmentaire est basée sur le redoublement de l'intitulé, puisque la première lettre donne lieu à une digression déployant diverses associations historiques, littéraires, et philosophiques, à la lettre initiale, entrecoupées de références à l'intrigue de *Zulus* même. Ainsi, pour O :

O is for owning things « ...demented with the mania... » a bad idea in general. O is for orphan. Somewhere ova the rainbow. For ostinata. Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem. O is for obeah. Do you believe? O is for ought, what you get when you mix water with an is. (Zulus, 159)

Le jeu de la citation fait dévier du mot exact : ainsi, « demented with the mania » est extrait d'un poème de Walt Whitman, « The Beasts », et renvoie comme son titre l'indique à ce qui définit l'animal par opposition à l'être humain La phrase complète est « not one is dissatisfied, not one is demented with the mania of holding things ». L'incorporation de la citation de Whitman ne se fait ainsi pas entièrement au moyen des guillemets, mais en extrayant une partie du vers, « holding things », et en le modifiant pour rendre plus limpide la référence à la possession dans un monde post-apocalyptique dans lequel les liens entre les choses se délitent, dont l'idée de propriété. La référence latine fait signe vers le rasoir d'Occam : « les choses ne doivent pas être multipliées sans nécessité ». Le principe du rasoir d'Occam peut être relié au motif du paradigme indiciaire, en tant qu'il représente une certaine attitude à tenir face à la résolution d'une énigme : la solution qui nécessite le moins de présuppositions doit toujours être retenue quand on cherche à expliquer un phénomène tandis qu'« obeah¹³⁸ » est un système de croyances tenu par des communautés venues de

¹³⁸ La proximité sonore de *obey* et *obeah* permet de faire réseau entre les inscriptions de début de chapitre et les panneaux du gouvernement dans le roman : tous ces panneaux comportent des injonctions tendant à l'absurde, telles que « WATCH TELEVISION », « THE FIRST STEP IS ALWAYS THE FIRST » (*Zulus*, 144) ou « FIRST COME, FIRST WORK » (*Zulus*, 182). Le caractère tautologique et de retour à l'origine de ces injonctions contraste avec la découverte des mots écrits sur les parois de la grotte de Kevin Peters, mots isolés rappelant beaucoup plus les passages de début de chapitre : « LACUNA ORESTES COB ANIMA SKIDDOO ». L'opposition entre incantation à caractère magique et slogans gouvernementaux renforce la stérilité de ces derniers, ordres absurdes dans un monde post-apocalyptique.

territoires caribéens et guyanais¹³⁹. Quant à « ostinato », il s'agit d'un motif qui se répète dans un morceau de musique, ici avec une modification de la voyelle finale (le pluriel accepté d'ostinato finit soit en -i soit en -os). On observe ici ainsi une alternance entre musique et littérature, avec « somewhere ova the rainbow » et « ostinata » par rapport au rasoir d'Occam et à Whitman, mais aussi entre rationalité et croyance, avec l'obeah en regard du rasoir d'Occam, ainsi qu'un jeu formel sur la citation modifiée, qui se répercute sur le jeu de mots final sur « water », « ought » et « is ». Les sonorités ici permettent un jeu sur la matérialité du langage : comme dans une recette, quand on ajoute de l'eau pour diluer le « is », le fait d'être, on obtient l'équivalent de « devrait », un degré d'existence en-dessous, mais paradoxalement aussi une plus grande matérialité du mot, qui entre en contradiction avec sa signification. Le foisonnement référentiel qui intitule ces chapitres de *Zulus* rend infaisable toute tentative d'excavation systématisée du sens individuel de chaque référence, et désamorçait une démarche cryptographique inversée qui consisterait à tenter de décoder dans les débuts de chapitre un « sens » plus large du roman. C'est ainsi par la démesure de la référence et de la pratique citationnelle que leur valeur est déplacée d'un axe vertical vers un axe horizontal, puisque chacune existe en résonance par rapport à l'autre et crée une impression de simultanéité. Cette simultanéité est parfois rendue visible dans l'absence : en effet, dans *The Water Cure*, les citations qui rythment le roman sont séparées du reste et comme le reste par les trois astérisques, et reprises sans source, ni auteur ni titre ne figurant à proximité. Elles sont également souvent retravaillées de façon plus ou moins extensive : ainsi, si la phrase « *Only God could love you for yourself and not your yellow hair* » (*TWC*, 106) est tirée d'un poème de Yeats, « For Anne Gregory », de légères modifications ont été apportées à l'original, ce qui pose la question du fait qu'il s'agisse toujours bien d'une citation, ou d'une réécriture par Everett : la citation originale lit en effet « *Only God my dear could love your for yourself alone and not your yellow hair.* » Dans un roman tel que *The Water Cure*, marqué par la question de la place et du remplacement, et structure par des fragments, on pense à l'expérience de pensée du bateau de Thésée : à quel moment une chose dont les parties sont remplacées cesse-t-elle d'être elle-même ? La phrase retravaillée par Everett et l'originale coexistent dans l'espace du roman, cette dernière amenée sous

¹³⁹ « A system of belief among Black people chiefly of the British West Indies and the Guianas that is characterized by the use of magic ritual to ward off misfortune or to cause harm. » (Merriam Webster, consulté le 8 avril 2021)

forme de spectre. Or, la simultanéité est le domaine du discours sans indices, comme l'indique Compagnon dans l'opus cité plus haut :

Le discours sans indices se détache de tout repère (cartésien), de toute origine ; il vogue dans l'espace et le temps en une trajectoire incalculable. Lorsque font défaut les indices, lorsque le discours saute le principe des indiscernables qui le rend relatif, il est impossible -Kant l'avait illustré de l'exemple des gants droit et gauche qui ne sont pas séparables, repérables sans un signe indiciel - de distinguer Shakespeare de celui qui le cite, Aurélien et Jean de Pannonie. C'est l'un des recours continuels de Borges pour produire l'absurde ou le fantastique dans le discours et, en corrélat, comme un livre ou une bibliothèque. Le fantastique est un monde sans indices. Le labyrinthe, dont le paradigme revient sans cesse sous la plume de Borges, est un univers (de discours) qui obéit aux principes de contradiction et de raison suffisante, mais qui échappe au principe des indiscernables, il est simultanéité de tous les instants et de tous les lieux, ou plutôt, il est dénué de ce qui séparerait les points dans l'espace-temps : c'est l'aleph sans hic et nunc, l'éternité. (Compagnon, 467)

La pratique de la citation et de la référence chez Everett, par sa porosité, et l'ancrage de ses romans dans un cadre de genre littéraire qui se trouve ensuite retravaillé ou perturbé, permet de créer une tapisserie dans laquelle la référence ou la citation comme indices n'ont plus de valeur dans le déchiffrement et la constitution du sens comme conclusif, et sont parfois explicitement revendiqués comme tels.

Ainsi, dans *Erasure*, qui est peut-être un des romans d'Everett dans lequel le rapport à la littérature et aux influences littéraires est le plus incarné et le mieux borné de par l'importance donnée à la réécriture et donc à la division entre le texte support et le texte produit, Thelonious Ellison découvre un exemplaire de *Silas Marner* par George Eliot.

A very small, leather bound book. *Silas Marner* by George Eliot. An odd book to find, but pressed in its pages was a small flower, pink and white. The pages between which the little flower was pressed seemed to have no significance or bearing on anything. (*Erasure*, 147)

Il s'agit de l'un des rares exemples dans les romans d'Everett qui convoquent un objet physique livre au sein de la diégèse, livre qui n'a pas lui-même été produit par un des personnages du roman, et qui a donc une existence réelle hors du roman. Ici, on se trouve face à une présence suivie immédiatement de la dénégation de sa signification : l'incongruité du livre est juxtaposée à la nécessité en contexte de participer à une frénésie d'interprétation, puisque Thelonious est en pleine recherche de ce qui pourrait lui donner des indices sur la vie de son père dans des documents que sa mère voulait faire disparaître. *Silas Marner* porte lui-même sur une enquête (*Silas Marner*, un

tisserand, est accusé à tort d'avoir volé les fonds de son église, et remet son sort à un tirage du hasard en pensant que Dieu confirmera son innocence, ce qui ne se produit pas). Lorsqu'il reconstruit sa vie loin de son village d'origine, un homme dérobe toute la fortune qu'il réussit à amasser. Silas Marner se trouve cependant dans la position d'adopter l'enfant de cet homme par la suite. Si les pages elles-mêmes entre lesquelles se trouve la fleur sont revendiquées comme n'ayant aucune importance dans l'économie générale de l'enquête que mène Thelonious sur son père, le roman lui-même comporte de nombreux échos dans la vie de Thelonious, avec des écarts importants qui semblent rejeter *Silas Marner* comme intertexte du roman et performer son insignifiance. Le sentiment d'injustice du personnage principal quant à la place qui lui est assignée, le thème de la parentalité, et l'usurpation de richesses, ainsi que l'évidente connexion entre le concept de tisserand et celui d'écrivain, tout ceci permet d'établir une poétique de l'intertextualité qui repose sur la coïncidence, la coexistence, et la juxtaposition, bien davantage que sur une forme de clés de lecture.

Dans *Walk Me To The Distance*, lorsque David Larson rend visite à Lowe, il trouve deux ouvrages dans sa chambre, la Bible et un exemple de William Faulkner, *The Hamlet*.

He picked up the second book. It was a novel by William Faulkner, *The Hamlet*.
"Do you like Faulkner?" asked Lowe, stepping across the room.
"I have to," said David. "I'm a Southerner." (*WMTTD*, 133)

La présence de ce roman en particulier interroge : en effet, si dans *Walk Me to the Distance* le personnage de Patrick a des relations sexuelles avec des ovidés, dans *The Hamlet* de Faulkner, Ike Snopes est décrit comme ayant des préférences sexuelles pour les vaches de sa ferme. La famille Snopes s'installe à Frenchman's Bend, tout comme David Larson s'installe à Slut's Hole, et de marginaux prennent une place de plus en plus prépondérante dans la communauté. La présence de Faulkner ici et l'obligation professée par Larson d'aimer Faulkner en tant qu'homme du Sud fait du texte littéraire un marqueur d'identité, une nécessaire remontée aux origines et à l'essence et l'authenticité d'une région, tandis qu'ici la référence à *The Hamlet* est davantage orientée vers le rappel de la bestialité de Patrick et la mise en avant du grotesque qui sous-tend l'identité littéraire du Sud. L'influence littéraire est dérobée, allusive, au contraire de l'affirmation identitaire régionale.

Mais l'expérience de lecture que cherche à susciter Everett peut être résumée par le souvenir de Robert Hawks portant sur son père qui lui lisait à voix haute Lewis Carroll :

My father read to me when I was a child. What he read was Lewis Carroll's *Symbolic logic*. He would read me a passage about existential statements, look at the expression on my face, and then laugh. (*Watershed*, 22)

Ce passage dans un roman qui au premier abord est l'un des moins expérimentaux d'Everett le rapproche de *The Water Cure*, dans lequel Carroll occupe également une place prépondérante. Le jeu auquel se livre le père de Hawks ne se limite pas à faire de son fils la victime d'une plaisanterie cruelle, puisque si l'on suit le paradigme mis en place par les romans, le but des réflexions existentielles n'est pas d'arriver à une réponse figée comme on pourrait souhaiter comprendre un jeu de mots, un calembour ou un mot d'esprit, mais justement de susciter l'expérience de l'incompréhension. Le fait que le visage de Robert et sa confusion nous soient donnés à voir par la réaction qu'ils suscitent chez son père, et non par une description des pensées du narrateur, fait de l'activité de lecture du visage un moment d'interprétation au centre absent qui est mis en parallèle avec la lecture du passage de *Symbolic logic*, auquel le lecteur n'a pas accès.

6.2. Name-dropping : du philosophe au politicien, jeu de piste des têtes célèbres

De Derrida à Whitman, en passant par Barthes, Aristote, et Everett lui-même, les insertions de personnes réelles dans la fiction d'Everett sont récurrentes. Les milieux académiques et philosophiques sont régulièrement placés en porte-à-faux, objets de parodies et mis en scène dans des dialogues, ce qui empêche de les considérer comme un cadre interprétatif fiable.

Ainsi, dans *Glyph*, le théoricien littéraire Roland Barthes est une présence récurrente dans le roman et une figure dont le père de Ralph ne cesse de chercher l'approbation, tandis que dans *I Am Not Sidney Poitier* l'architecture du roman est annoncée déjà par le titre comme orbitant autour d'un acteur connu, et que l'insertion d'Everett lui-même en tant que professeur de philosophie redouble cette porosité entre monde de la fiction et monde réel.

Dans *God's Country*, le poète Walt Whitman, qui est au cœur de l'identité littéraire états-unienne, fait une apparition, tandis que le colonel Custer se présente sans que personne ne le reconnaisse. Une comparaison des deux rencontres, qui semblent incarner deux pôles du rapport qui se construit entre un lecteur évoluant dans un texte et la référence qui s'y trouve, permet de construire une poétique de la référence littéraire et historique dans laquelle dominant l'écart entre le signe, celui qui le produit, et celui qui le reçoit

A golden-locked, wild-mustached and goateed man swaggered immediately out into the light. (...)
I don't know why, but I snapped to attention.
"My name is Colonel George A. Custer. Perhaps you've heard of me."
I said nothing.
"George Armstrong Custer."
"No, sir."
"Drat," he said under his breath. (*GC*, 126-127)

La reconnaissance de Custer s'opère hors du point de vue de Mader, mais demeure tout de même opératoire sur lui, puisqu'il s'agit d'un nom évocateur pour le lecteur, et que cette connotation se répercute dans le corps même de Curt qui se tient au garde-à-vous. Le marqueur historique que constitue Custer semble alors se comporter comme si la postérité lui était déjà acquise, d'un point de vue situé dans le présent du lecteur. Le commentaire métafictionnel sur l'anagnoresis manquée par Curt mais réussie par le lecteur permet d'établir le ridicule de Custer dans l'importance qu'il s'accorde à lui-même, jusqu'à penser que l'explicitation de son deuxième prénom serait la clé de l'épiphanie de son interlocuteur. La parodie de Custer que dessine *God's Country* fonctionne donc sur la base d'une dissonance temporelle et d'une dissonance de point de vue, tandis que la rencontre avec Whitman permet également de désinvestir de sa charge historique et littéraire la plus célèbre des citations du poète, en la juxtaposant à une description physique peu flatteuse et teintée de grotesque. Le grotesque, habituellement défini par l'écart entre, s'installe ici dans l'écart entre l'incarnation physique du poète et sa production littéraire, et l'impossible superposition des temporalités du lecteur et de Curt Mader, puisque le Walt Whitman contemporain à Curt et le Walt Whitman, figure littéraire telle que le lecteur la connaît, s'entremêlent.

I remember meeting this poet fellow just before I deserted the army at Bull Run. He was sitting under a tree, and I asked him what he was doing.
He said, "Young man, I'm reflecting."
I studied him for a spell.
Then he said something about his body being a temple. His eyes was glazed-like and he spit when he talked. His long hair was dirty, and he scratched his beard a lot. He

looked at the sky and said, “I celebrate myself, and sing myself.’ I wrote that. Seems so long ago now. » (GC, 113)

Whitman, dans *God’s Country*, s’auto-cite et semble être un fantôme de lui-même, hantant le texte de *God’s Country* tout en lui appartenant historiquement. La contradiction entre « his body being a temple » et l’apparence négligée décrite dans les deux phrases qui suivent permet d’incarner le décalage paradoxalement renforcé par l’écrasement temporel causé par la consécration de « Song of Myself » dans le moment de son existence, dans une contradiction entre parole et physicalité.

Dans *Suder*, il s’agit de Bud Powell, un joueur de piano jazz ; la relation de similarité et de différence induite normalement par la citation intertextuelle est ici transposée dans une ressemblance physique : « You should go into music. You should pick up the saxophone. You’ve got the lips for it. Lips just like Bird » (*Suder*, 32). L’influence explicitée dans le roman du joueur de jazz, portée ici par un autre joueur de jazz, et présentée dans les souvenirs d’enfance de Craig, contraste avec la profession de joueur de baseball qu’il a choisie puis rejetée et met en concurrence le milieu du sport et celui de la musique comme métaphores structurantes du roman. Ici encore, la dimension corporelle des personnages est accentuée, d’une part par la ressemblance de Craig et Bird, d’autre part par la dimension sportive de sa profession, et enfin par la présence physique de la figure célèbre dans le roman.

Dans *Glyph*, c’est la mise en scène de dialogues entre philosophes, écrivains, théoriciens, qui rapproche des individus de périodes différentes : ainsi d’Aristophane, dramaturge grec, et d’Ellison, écrivain étatsunien, dont la conversation portant sur la guerre et la réconciliation permet davantage de produire un fil discursif, reliant les préoccupations d’une part et les médiums utilisés pour les tisser par le langage d’autre part, qu’elle ne permet un véritable échange. La notion de couleur de peau soulevée par Ellison, écrivain présent dans d’autres romans d’Everett (on pense à *Erasure*), est celle qui fait achopper Aristophane dans leur échange :

ARISTOPHANES: The color of his skin ? I do not understand your time. Was he an odd color that spread like disease to those around him ?

ELLISON: No. Finally, I think it must be because of the power of his art. His music, what we hope for words, strips away the illusory veil covering our culture, and leaves the world a painfully clear reality. The practice is beautiful, the vision often is not.

ARISTOPHANES: Back to his color. Is he a color other people are not?

ELLISON: No, there are many people who share his color and they are hated, too. But it has nothing to do with color. Don’t you see? The color is an excuse. It could be his god or his smell or his ideas. (...)

ARISTOPHANES: Art has always scared people (...) And of course, people are more afraid of infants than anything else.

ELLISON: Of course, that's true. (*Glyph*, 79)

Aristophane, après avoir ramené le sujet de la couleur de peau sur un terrain analytique qui lui permettait de la comprendre (celui de la peur de la maladie d'abord, celui du caractère exceptionnel ensuite), rejoint Ellison dans la bifurcation de la conversation sur le terrain de l'art et, implicitement, de la peur que suscite Ralph, en tant qu'enfant qui est censé ne pas parler (*infans*) mais qui participe à la production créative. La présence des deux auteurs à des millénaires d'intervalles et le fait que leur échange se conclue sur un accord fondamental sur la nature de l'art se voit ainsi donné davantage d'importance qu'une possibilité d'interprétation d'un message qu'ils porteraient individuellement sur la manière de lire *Glyph* de manière mutuellement exclusive soit comme avatar d'une pièce comique antique soit comme s'inscrivant dans la généalogie d'Ellison en tant que roman comprenant un narrateur afro-américain. L'interdépendance du discours, de la philosophie, de la littérature et de la musique se fait jour dans l'évocation d'un musicien du temps d'Ellison, qui fait usage de l'ironie :

we have in our time a musician who clowns before kings and queens, wipes down his sweating brow with a rag before creating the sweetest music with the same lips and breath that make a graveled growl of a voice. He is at war. Necessarily and perhaps forever. And his weapon his irony. (*Glyph*, 78-79)

La description qu'en fait Ellison prend la forme d'un passage de prose poétique qui ne déparerait pas dans un texte antique ("clowns before kings and queens"), mêlant époques et registres ; l'absence de nom mis sur ce musicien en fait une figure intemporelle dans le corps duquel se rejoignent les contradictions, la voix graveleuse et la musique d'une douceur incomparable. L'ironie du musicien paraîtrait incongrue mais permet elle aussi au producteur de discours, quelles qu'en soient les modalités, musicales, fictionnelles, philosophiques, cinématographiques, d'être le lieu de tension irrésolue et insoluble (« necessarily and perhaps forever »), de même que le dialogue est le lieu de l'agôn rhétorique. Plutôt que de considérer la présence de figures historiques et références culturelles comme permettant la finalité et la clôture du sens, en les mettant au service d'une interprétation indiciaire qui résoudrait l'énigme métaphysique du roman, *Glyph* s'attache à mettre en scène le dialogue qui ne finit jamais entre époques, avatars de l'art, et entre ces figures et le sujet du roman lui-même, permettant ainsi une circulation des signes et une valorisation de chacun par son interaction avec les autres, et donc un modèle horizontal de construction de rhizome.

La hantise des textes d'Everett par des figures célèbres, dont l'influence pesante est mise en scène pour mieux être rejetée, fait écho au surinvestissement citationnel étudié plus haut et qui repose autant sur la mise à distance que sur l'appropriation. La notion d'incorporation que Julie Sanders développe semble alors littéralisée : les références littéraires et philosophiques sont, en effet, incarnées dans les romans, pour mieux les retravailler et ne pas les considérer comme des figures d'autorité, faisant office ainsi de parodie du concept d'influence littéraire elle-même.

6.3. Réécritures transmédiales et transcontinentales

La dimension fortement européenne des littératures convoquées par Everett, ainsi que la diversité des médias repris et reconfigurés dans ses romans, permettent de parler de réécritures à la fois transmédiales et transcontinentales. En effet, de *Percival Everett by Virgil Russell* qui fait surgir l'intertexte de la Divine Comédie, à la mise en narration des films de Sidney Poitier, en passant par la figure du jazz dans *Suder*, et la réécriture de classiques de la tragédie antique comme Médée et les Bacchantes, ainsi que le genre du western, et les multiples implications idéologiques et historiques quant à l'image des États-Unis auxquelles ce genre renvoie, l'œuvre d'Everett engage une forme de jeu de piste qui traverse les âges et les zones géographiques de la production culturelle, littéraire, cinématographique, et musicale de l'Occident (au sens canonique de ce qui a été choisi et est passé à la postérité en tant qu'œuvres circulant dans les mentalités collectives), en l'aplanissant sur la surface de la page. Bien plus, ce fonctionnement est souvent mis en avant en tant que tel, dans une démarche métafictionnelle : ainsi, dans *I Am Not Sidney Poitier*, Not Sidney réfléchit sur le genre dans lequel il s'inscrit, ce qui donne lieu à une réflexion sur le mélange du documentaire naturel et du genre dramatique de la moralité, ainsi que sur les conventions qui régissent toute narration et conditionnent le message qui doit en sortir.

This was when my life again became essentially a wildlife film, in the way that it worked itself out as something of a vast morality play, where the strong survive and the maintenance of social conventions seems the most certain and steadiest hedge against the harsh and unforgiving environment. (*IANSP*, 93)

Pour Eric Méchoulan, dans son article « Intermédialité : ressemblances de famille », la traversée continue des frontières entre les différents domaines de la culture permet de mettre en valeur le maillage et la configuration qui la structurent :

Pour Bakhtine, la culture n'est pas constituée par des territoires bien connus et des frontières stables, mais faite de multiples frontières que l'on suit ou que l'on traverse sans cesse. Ces frontières n'enferment pas un ensemble homogène, elles forment le maillage variable historiquement de genres de discours hétérogènes qui se trouvent ainsi configurés¹⁴⁰. (Méchoulan, 235-236)

L'être-avec du texte avec d'autres textes, pour reprendre l'expression de Méchoulan concernant l'ontologie bakhtinienne, paraît productive dans l'étude du corpus everettien puisque non seulement le théâtre entre en résonance avec le cinéma et la poésie avec les mathématiques, mais aussi parce que les textes d'Everett entrent à leur tour en résonance les uns avec les autres et mettent en scène cette traversée de frontière. L'interdiscursivité¹⁴¹ qui en résulte fait du réseau de signes renvoyant vers d'autres textes et d'autres productions discursives non plus l'objet d'une enquête visant à déterminer la position du texte d'Everett par rapport aux textes sources et donc à clore le sens, mais fait du dynamisme de l'interaction une fin en soi. Le corpus à l'étude pris dans son ensemble et dans les interactions en son sein présente alors les caractéristiques de l'appareil, puisque par les interruptions constantes entre les œuvres et au sein des œuvres causées par le puzzle de leurs références et influences intertextuelles et transmédialiques, il donne à voir tout en refusant la possibilité d'interprétation conclusive dont le questionnement initial est cependant nécessaire à la création du sens dans le texte.

Si l'appareil a affaire avec l'apparaître, ce n'est pas sous le signe phénoménologique de la perception ni sous celui, herméneutique, de l'interprétation : l'appareil fait appareil, il ne dispose pas simplement à recevoir ou même à enregistrer. (Méchoulan, 251)

Problématiser l'intertextualité et l'intermédialité chez Everett, c'est envisager le rapport entre les textes sur un axe horizontal davantage que vertical, en rejetant la notion de filiation et de parenté et en s'intéressant d'abord à ce qui fait apparaître les rapports sans tenter de les subsumer dans une relation de subordination unilatérale, ou d'hommage ou de pastiche.

Pourtant, l'intertextualité ne se situe pas nécessairement dans la reprise consciente de textes canoniques ou dans la variation jouée d'usages bien connus. Elle constitue plutôt des formes de recyclage conscient ou non d'autres textes ; elle impose de penser d'abord un réseau de texte, voire une bibliothèque ou une mémoire d'œuvres. (Méchoulan, 236)

¹⁴⁰ Méchoulan, Éric. « Intermédialité : ressemblances de famille ». *Intermédialités*, n° 16, avril 2011, p. 233-59, p.251.

¹⁴¹ « L'interdiscursivité suppose une multiplicité de discours dont les productions artistiques sont en fait tissées. » (Méchoulan, 237)

La question de ce qui est venu en premier, de l'original et de la réplique, en un mot d'un modèle linéaire et patrimonial de l'intertextualité, est posée dans *I Am No Sidney Poitier* : « Don't you just hate when you're watching a movie, and you can't remember if it's the first version or a remake. You know, like *Heaven Can Wait*. » (IANSP, 224) La référence à *Heaven Can Wait* n'est pas anodine, puisqu'elle rend la question posée de la primauté de l'œuvre originale complètement caduque : en effet, *Heaven Can Wait* est une adaptation cinématographique de 1978 d'une pièce de Harry Segall portant le même titre, alors qu'une première adaptation pour grand écran, *Here Comes Mr. Jordan*, avait déjà été réalisée en 1941. La question n'est ainsi pas celle de savoir si le film est l'original ou un *remake*, mais bien plutôt qu'aucun des deux films n'est une histoire originale et donc qu'aucun n'est le *remake* de l'autre ; l'influence de la première adaptation filmique sur la deuxième ne peut en revanche être considérée comme inexistante. Cependant, le titre *Heaven Can Wait* est lui-même problématique : un autre film portant ce titre est sorti en 1943, également tiré d'une pièce de théâtre, et porteur des mêmes thématiques. Le foisonnement sémantique potentiellement convoqué par l'évocation du titre *Heaven Can Wait*, donné sans date ni précision, tout en potentialité dont l'actualisation ne peut se produire que soit avec la simultanéité d'une connaissance partagée par le lecteur, soit avec un travail d'excavation des diverses possibilités, vaut ainsi pour lui-même : plus que la certitude du film précis auquel on fait référence, importe le fait qu'on puisse faire référence à plusieurs.

L'incapacité de Thelonious Ellison à faire en sorte que sa parodie *My Pafology* soit effectivement interprétée comme telle fait de la réécriture, du réseau créé par les interdiscursivités, une ligne de fuite qui ne peut être contenue ; *Erasure* met ainsi, malgré et grâce à son intégration intertextuelle, l'impossibilité de jamais réellement contenir un texte.

Les textes et auteurs convoqués chez Everett forment ainsi une bibliothèque reconfigurée sans cesse par leur présence les uns aux autres, ce qui était incarné dans l'insertion de personnages historiques et producteurs de contenus culturels dans les romans, et que l'on va étudier sous la forme de la mise en relation de genres discursifs les uns aux autres, dans une configuration de traversées de frontières temporelles, spatiales, et de catégories.

La dimension dynamique de la conception que Not Sidney a des influences régissant sa vie marque le passage cité plus haut :

This was when my life again became essentially a wildlife film, in the way that it worked itself out as something of a vast morality play, where the strong survive and the maintenance of social conventions seems the most certain and steadiest hedge against the harsh and unforgiving environment. (*IANSF*, 93)

« Work itself out », « became », « hedge against », « survive », « maintenance », autant de marqueurs qui empêchent le rapport entre l'individu, l'environnement, la fiction et la réalité de se figer. Alors que le « wildlife film » entretient un rapport documentaire à la réalité, on peut considérer que le théâtre de la moralité cherche à influencer la réalité par la fiction, et ce va-et-vient se cristallise dans l'union entre un darwinisme fréquemment représenté dans les documentaires sur la vie sauvage et la capacité à rendre les conventions sociales impossibles à transgresser. La présence d'une haie, limite humaine faite d'éléments naturels, fait de ce passage une incarnation de l'impossibilité d'achever tout mouvement au sein de et au-delà des limites naturelles et culturelles, et donc de conclure toute investigation.

Dans *Frenzy* et *For Her Dark Skin*, le genre théâtral est remis à profit de deux manières différentes. Si dans *Frenzy* la problématique du point de vue du spectateur se trouve incarnée dans Vlepo, le bras droit de Dionysos qui est placé à l'intérieur de divers objets et personnages du roman pour atteindre leurs points de vue et garantit la continuité du texte, dans *For Her Dark Skin*, la division en sections portant comme titres, à la manière d'un dialogue de théâtre inversé, le nom de celui par lequel la scène est narrée, permet de mettre en action les limites du mythe de Médée tel qu'il est raconté et de sans cesse réactiver le dynamisme de la traversée des frontières entre personnages, entre pays, et entre l'humain et l'inhumain.

La question posée en revanche dans *Percival Everett by Virgil Russell* et *So Much Blue* est à une échelle différente celle de l'image et de sa configuration possible dans une économie romanesque. *So Much Blue* fait de la peinture de Kevin, qu'il cache dans sa grange, un des mystères centraux du roman ; Kevin rend cependant explicite le fait que ce mystère n'est qu'une manière d'obfusquer d'autres secrets, comme son absence d'amour pour sa femme, ou les événements qui se sont déroulés au Salvador. Il s'agit également de mettre en scène l'irréductible écart entre l'image et le mot, l'incapacité du langage à prendre la place du médium pictural, ou de n'importe quel médium à remplacer n'importe quel autre, à atteindre une forme d'authenticité et de coïncidence avec l'œuvre : « That the medium was everything. Canvas and paint, that's all there

was, all there is » (*SMB*, 10) et « Photographs of painting are deceptive. You might not like them in person. » (*SMB*, 13)

My canvas, my private painting, has a title, a name. It has never been spoken aloud to anyone. I have said it only once, under my breath while I was alone in my studio. It is a bit like my email password except that it cannot be retrieved if I forget it. I have not written it down. One reason I will never let my children see the painting is that they might try to name it and so ruin it and everything. (*SMB*, 5)

C'est dans l'écart, l'insuffisance, le manque, que l'appareil des romans se fait jour : la création d'une continuité entre pictural et littéraire n'est pas possible, mais leurs spécificités propres peuvent être révélées par mise en valeur de l'absent. Cette appropriation intermédiaire qui performe l'inachevé constitue alors un autre avatar de l'enquête impossible au cœur du paradigme indiciaire déployé par Everett : les indices faisant signe vers d'autres médiums lancent le lecteur sur la piste d'autres œuvres, l'invitent à chercher la peinture à laquelle correspond un titre comme dans *Telephone*, le film auquel correspond un rêve de *I Am Not Sidney Poitier*, les sources dont sont tirés les événements décrits dans *Frenzy* et *For Her Dark Skin* pour Médée et Dionysos. Dans *The Water Cure*, l'image est utilisée à contre-emploi, non pas comme item clos et contenu par son cadre mais comme marqueur de progression : le dessin de chat apparaît au fil des sections, chaque fois avec un trait supplémentaire (moustache, côté d'oreille), répété avec un élément en plus. En étant le même mais différent, cette linéarité entre en contraste avec l'esthétique fragmentaire du roman, tout en faisant écho au chat du Cheshire d'*Alice au pays des merveilles*, roman cité plusieurs fois sans source (ainsi de la page 146, qui comporte un des dessins de chat juste au-dessus d'une des occurrences de « 'Give me your evidence,' said the king. 'Shan't!' said the cook. »). Ces dessins de chat qui brouillent la limite entre objet unique et objet multiple grâce au jeu de la différence d'une occurrence par rapport à l'autre sont entremêlés au texte et à d'autres images, de dessins d'enfant à des œuvres plus abstraites. La fragmentation du texte est ainsi accentuée par l'insertion d'éléments qui ne sont pas du texte, mais invitent à y être ramenés et intégrés.

Le texte lui-même invite souvent à la considération par le lecteur des contraintes et des jeux qui sont permis et imposés par le paysage intertextuel et transmédial : ainsi, dans *For Her Dark Skin*, Médée s'adresse ainsi à Pollux : « Polydeuces, tragedy has its obligations ». Un peu plus loin, le filtre d'interprétation des genres littéraires et des mauvais présages est appliqué au tableau que forment Jason et Médée pour leur

mariage. « Side by side, they were a parody of something. Jason wore white robes. Medea, black. The contrast was startling, comical, tragic, prophetic. » (*FHDS*, 58) Le commentaire fait par le texte sur les effets même qu'il produit brouille à la fois la temporalité et la réécriture, puisqu'il s'agit à travers l'utilisation de l'adjectif « prophetic » de jeter le regard du lecteur connaisseur du mythe et du façonnage historique de ce mythe sur les éléments qui sont contenus dans la réécriture. La fin de Médée n'est cependant pas ce qui doit faire l'objet de l'enquête ici, puisque malgré son caractère connu elle s'inscrit tout de même dans le futur de la narration : ici, l'objet de l'enquête est la dissémination d'éléments de commentaire sur ce que veut dire et peut faire une réécriture de la tragédie de Médée sous cette forme et en ces termes. *For Her Dark Skin* force, par sa forme, à prendre en compte la multiplicité des points de vue possibles sur une histoire connue, tout en donnant celui de Médée (et en mettant en évidence paradoxalement par là même son absence d'agentivité) et celui de Jason (qui se trouve rabaissé au rang de pseudo-héros grotesque). L'idée de « parody of something » semble être une contradiction dans les termes, puisqu'une parodie ne peut être identifiée comme telle que lorsque l'on sait à quoi elle s'applique, « contre » et « à côté de » (para) quoi elle se positionne ; elle permet cependant de valoriser le pas de côté pour lui-même et non pour le point de départ ou le message que l'on pourrait être tenté de tirer du résultat final. Le jeu des contrastes et des juxtapositions renferme alors davantage de valeur par sa propre existence que la verticalité de l'interprétation des signes isolés pour eux-mêmes : de cela, on peut alors déduire qu'il est nécessaire dans le cas de *Frenzy* et de *For Her Dark Skin* de les considérer dans l'ensemble du paysage du corpus everettien, et pour leur existence même en relation au reste de ce corpus, dont les ancrages sont aussi bien contemporains que passés, européens qu'américains. La performativité des pièces se retrouve alors dans le geste théâtral qui consiste à jeter sur le devant de la scène une production inattendue aux influences inattendues, et par là même à dénoncer l'aberration de l'assignation des auteurs afro-américains à un certain type de production littéraire.

Le paradigme indiciaire repose sur une promesse de savoir, ce qui fait de sa dimension structurante chez Everett un artefact permettant d'impliquer le lecteur en se servant de la tentation de vouloir réduire la distance, l'écart, entre les éléments donnés

et ce qui n'est pas donné, entre les éléments discrets reliés pour former une image complète et le retrait perpétuel de cette image. Maggie Nelson, dans son livre *The Art of Cruelty: A Reckoning*, fait de la connaissance de la vérité non pas un aboutissement mais un instrument de la perpétuation d'un cycle infernal qui nourrit la logique de la paranoïa. Si l'œuvre littéraire de fiction par le caractère toujours nécessaire des signes qu'elle contient fait figure lorsqu'elle fonctionne selon cette logique indiciaire de promesse de totalité, l'absence de satisfaction, les fins avortées des romans d'Everett, mettent en valeur la cruauté délétère de cet élan vers une forme de connaissance abstraite, vers la structure comme absolue.

But "knowing the truth" does not come with redemption as a guarantee, nor does a feeling of redemption guarantee an end to a cycle of wrongdoing. Some would even say it is key to maintaining it, insofar as it can work as a reset button—a purge that cleans the slate, without any guarantee of change at the root. Placing all one's eggs in "the logic of exposure," as Eve Kosofsky Sedgwick has put it (in *Touching Feeling*), may also simply further the logic of paranoia. "Paranoia places its faith in exposure," Sedgwick observes—which is to say that the exposure of a disturbing fact or situation does not necessarily alter it, but in fact may further the circular conviction that one can never be paranoid enough."¹⁴²(Nelson)

Ce qui est au contraire mis en valeur dans le corpus à l'étude, c'est la communauté créée entre lecteur et œuvre, entre narrateur et lecteur, par la reconnaissance du fait que la connaissance produite est à la fois unique, puisque la rencontre entre indices et interprétant est toujours renouvelée selon l'arrière-plan intertextuel et interdiscursif de celui ou celle qui s'y frotte, mais que le mouvement reliant les signes reste créateur de communauté dans l'acte de lecture. Si d'une part la conscience de soi du narrateur qui vise l'objectivité, la certitude, le retrait vis-à-vis de la contingence du monde, est montrée comme caduque, d'autre part la conscience par le lecteur du leurre que représentent le paradigme indiciaire et ses promesses de suffisance à la lecture d'un texte est une conscience qui naît de la prise en compte de l'écart qui existe à chaque production de signe.

In *The Emancipated Spectator* (2009), French philosopher Jacques Rancière calls this "the paradox of the spectator," which he succinctly describes as follows: "There is no theater without spectators. But spectatorship is a bad thing. Being a spectator means looking at a spectacle. And looking is a bad thing, for two reasons. First, looking is the opposite of knowing. . . . Second, looking is deemed the opposite of acting." While Brecht and Artaud share the same set of premises, they offer opposite solutions: *Brecht demands that the spectator become more aware, via a forced self-*

¹⁴² Nelson, Maggie. *The Art of Cruelty: A Reckoning*. 1 edition, W. W. Norton & Company, 2012, édition iBook.

consciousness, of his or her complicity; Artaud strives to collapse the distance between looking and acting entirely, leaving the spectator subsumed, possessed, dissolved.(...) The presumption to know collapses an important space—a space of great importance to Brecht, as he thought it allowed for the development of agency. (Nelson, italiques ajoutées)

L'insuffisance d'un paradigme de la connaissance permet de substituer alors au modèle de l'abstraction, de la structure, qui est notamment conduit par et conduit à une spatialisation du texte de fiction que l'on peut croiser et que l'on croisera dans le chapitre à venir avec une analyse de la conception de l'espace en littérature américaine et chez Everett en particulier, une économie de l'attention et du signe qui accorde crédit à ce qui existe dans l'entre-deux : le mouvement interprétatif sans aboutissement, l'affect, le potentiel. Dans son livre *Graphs, Maps, Territories*, Franco Moretti analyse le processus de réduction et d'abstraction auquel on a soumis le texte d'Everett dans les pages qui précèdent comme producteur d'un sentiment d'interconnexion, reposant sur l'abstraction, mais créateur de concret :

Within that old territory, a new object of study: instead of concrete, individual works, a trio of artificial constructs - graphs, maps, and trees - in which the reality of the text undergoes a process of deliberate reduction and abstraction. "Distant reading", I have once called this type of approach; where distance is however not an obstacle, but *a specific form of knowledge*: fewer elements, hence a sharper sense of their overall interconnection. Shapes, relations, structures. Forms. Models. (...) These three models are indeed, as the subtitle intimates, abstract. But their consequences are on the other hand extremely concrete: graphs, maps, and trees place the literary field literally in front of our eyes¹⁴³.

Les relations entre les choses sont rendues concrètes par le procédé d'abstraction, qui implique que l'on visualise l'architecture sous-jacentes au texte. Cependant, Moretti revendique une spécificité des cartes littéraires dressées lors de la lecture : elles réduisent le texte, et en contrepartie font surgir d'autres qualités, que l'on observera en traçant les trajectoires dans l'espace des romans d'Everett.

What do literary maps do... First, they are a good way to prepare a text for analysis. You choose a unit - walks, lawsuits, luxury goods, whatever - find its occurrences, place them in space. Or in other words: you *reduce* the text to a few elements, and *abstract* them from the narrative flow, and construct a new, *artificial* object like the maps that I have been discussing. And with a little luck, these maps will be *more than the sum of their parts*: they will possess "emerging" qualities, which were not visible at the lower level. (Moretti, 53)

¹⁴³ Moretti, Franco. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. Verso, 2005, p.42.

Quant aux avatars de l'intertextualité et de la transmédiabilité, si ils se prêtent particulièrement bien dans le cas du corpus à l'étude à une analyse spatialisante, puisque de par ses modalités d'insertion dans le texte et la dimension transcontinentale de son appropriation la structuration des romans se fait à plat sur la page et sur la carte, sa connotation propre est plutôt celle du modèle familial, d'hérédité, de transmission, et de légitimation par la filiation. On verra par la suite comment ces modèles de structures et de valeur du signe coexistent, entrent en concurrence, permettent de remettre en cause les critères traditionnels d'attribution de la valeur, mais permettent surtout grâce à la dimension métafictionnelle et réflexive de l'œuvre d'Everett dans sa globalité de montrer que la démarche indiciaire et structurante ne suffit pas à dégager une théorie de la valeur du signe en littérature étatsunienne et dans le corpus d'Everett.

Chapitre 3 : **L'espace structuré, des topographies aux topologies**

De l'écriture de *Suder à Telephone*, Percival Everett ancre ses romans dans un espace intertextuel riche et transcontinental, mais construit également une poétique de l'espace réel qui s'articule autour des déplacements des narrateurs et de leurs choix de localisation parfois conscients mais toujours problématisés. Les questions de point de vue et de cadrage développées dans le premier chapitre, ainsi que l'esthétique de la traque et de la chasse qui donne lieu à un développement d'un « grand roman » de la détection, se superposent ainsi au déploiement d'un espace souvent américain, mais aussi européen. Cet espace est conçu dans une oscillation permanente entre un attachement au sentiment d'appartenance à un lieu donné et une prise de distance par rapport à d'autres lieux dont il est nécessaire de se détacher : on pense ainsi aux narrateurs de *Watershed* et *Walk Me to the Distance*, ou encore *Wounded*, qui choisissent de s'établir dans un endroit précis par vertu des possibilités qu'il offre de fuir un contexte familial ou politique. Questions d'habitat et questions de point de vue se rejoignent alors, puisque le choix du lieu physique d'existence est concomitant d'une quête d'objectivité, certes illusoire, qui serait permise par l'éloignement physique. Ces problématiques narratoriales sont littéralisées par le rapprochement de deux œuvres *a priori* très éloignées, *Grand Canyon Inc.* et *Frenzy*, dans lesquelles la narration se trouve prise en charge par un personnage autre que le personnage que l'on pourrait qualifier de principal, puisqu'étant celui par lequel l'action progresse : dans un cas Rhino Tanner, pris dans sa quête frénétique d'acquisition du canyon, dans l'autre Dionysos, occupé à semer chaos et perturbation dans l'espace de Thèbes. L'espace se construit également dans les romans d'Everett grâce à un rapport complexe et affectif à la maison et au lieu de vie, puisqu'il est possible de définir un spectre totalisant du huis clos (dans *The Water Cure* et au début de *Zulus*) à la quête initiatique d'un narrateur dont le lieu de vie n'existe plus (*God's Country*). Le degré d'attachement à la terre et au lieu de vie, au niveau personnel, ne peut être séparé d'autre part d'une problématique politique, économique, et sociale, du territoire américain comme lieu de

tous les conflits de propriété : *d'Assumption* à *Watershed*, en passant par *I Am Not Sidney Poitier*, *Grand Canyon Inc.* et *God's Country*, la question de la légitime possession du territoire et de l'histoire conflictuelle qu'elle fait remonter à la surface se fait moteur de l'intrigue et amène le lecteur de l'œuvre d'Everett à voir la terre comme un enjeu de tromperie, de tricherie, et de jeu sur la valeur attachée aux signes de propriété. Cette valeur de l'espace rejoint l'analyse développée dans l'histoire littéraire du concept de détective-flâneur ; si cette histoire littéraire et les œuvres auxquelles elle s'attache (d'Edgar Allan Poe à Paul Auster) s'est focalisée principalement sur l'espace urbain, il nous paraît productif dans le cas d'Everett de recombinaison approche indiciaire et analyse du territoire américain et de ses grands espaces en développant l'idée de détective-traqueur, dont l'ancrage se ferait dans un territoire largement dilaté et aux marqueurs plus sporadiques. En effet, l'espace du grand roman que construit Everett est toujours parcouru, parfois sur de grandes distances : la densité urbaine n'y a pas sa place, à l'exception de moments significatifs et dont en général le point de focalisation se trouve être une ville étrangère chargée de fantasmes culturels et historiques (Paris, en particulier). Au lieu de réseau urbain, les narrateurs d'Everett tissent des liens entre différentes grandes villes grâce à la traversée de territoires dans lesquels ils ne font que passer : l'espace *entre* les points où se déroule l'action et la progression narrative est traversé, parfois de façon répétée, en avion ou en voiture, parfois à cheval. Son statut d'entre-deux permet de faire surgir en creux l'impression d'immensité, à travers l'image de la ligne de fuite et de la ligne telle qu'elle clôt *Glyph* :

Nothing comes full circle but stretches out like a line, extending infinitely toward some ideal terminal point that is necessarily only a point, just like I am only a point on the line. But am I insignificant? No. The point is whole, the point is complete, but the line... the line is everything.
The *line* is everything. (*Glyph*, 207)

Les relations inter-œuvres se tissent en grande partie grâce à la récurrence périodique de noms de lieux fictifs ou réels, tel qu'on l'analysera à travers l'exemple de Plata. Cartographie et toponymie se nourrissent mutuellement et contribuent à brouiller les frontières de la référentialité, puisqu'elles forcent le lecteur à naviguer à la fois entre des lieux sur la carte, et entre des romans reprenant périodiquement lesdits lieux.

Cette combinatoire permettra ainsi d'amener dans l'analyse du corpus l'idée de nature chez Everett. En effet, si une part importante des romans d'Everett se déroule

dans un environnement adjacent ou appartenant à une ville moyenne, le milieu naturel s'y trouve investi d'une valeur affective ou économique problématisée à un degré plus ou moins important, et toujours en rapport avec l'énigme : du ranch de *Wounded* et ses alentours à la réserve de Plata dans *Watershed*, aux collines de *Telephone*, en passant par *Assumption*, l'environnement naturel est le lieu de la disparition des corps et des esprits. Les cavernes y abondent et les souvenirs y refont surface, ce qui nourrit l'enjeu sémiotique du corpus ; la dimension d'incompréhension qui confine au sublime lorsque le narrateur se trouve confronté à son environnement garde cependant la primauté. Loin d'être incompatible avec l'esthétique énigmatique des romans d'Everett, l'environnement naturel peut ainsi être problématisé au-delà d'un dualisme facile entre ce qui est humain et ce qui relèverait d'une nature que l'homme ne toucherait pas ; il nourrit une poétique métaphysique en rejoignant l'écosystème de signes à interpréter, mais dont la totalisation et la conclusion se dérobent sans cesse. De même que ce qui relève du rêve et ce qui relève de la narration se trouve souvent brouillé chez Everett, de même la frontière entre nature et humanité s'effondre, et entraîne un mélange entre les strates d'existence et d'interprétation.

1. « Homeward bound » : origine et foyer, entre aliénation et détachement

Dans les romans d'Everett, l'idée de chez-soi est toujours l'occasion du déplacement et de l'insécurité. Ainsi, dans *Zulus*, c'est chez elle qu'Alice Achitophel est agressée dans les premières pages du livre, tandis que dans *Telephone* comme dans *The Water Cure* la maison est le lieu où se produisent respectivement déchéance subie et torture infligée. Dans *So Much Blue*, la maison est le lieu de l'insatisfaction et l'incarnation des compromis faits au fil des années, tandis que dans *Erasure* la maison de la mère de Thelonious ainsi que la maison de vacances sur l'île de Martha's Vineyard sont les lieux dans lesquels s'effondrent les dynamiques familiales. Dans *Walk Me to the Distance*, *Wounded* et *Watershed*, le retrait du monde se fait dans l'isolement d'une maison cependant ancrée dans le territoire par le lien tissé avec la nature environnante, lien d'exploitation, d'exploration ou d'approche scientifique respectivement. La mythologie du lieu de vie comme point de croisement des dynamiques d'évolution, toujours investi d'une certaine valeur tout en étant point de départ de changement, permet de réinvestir l'espace sémiotiquement autour d'une forme de centralité qui est laissée derrière soi. Ainsi, la question de l'origine

géographique est rapportée aux signes et preuves de cette origine, notamment dans *Assumption*, dans lequel l'enquête porte entre autres sur des disparitions et sur l'usurpation d'identité : l'accent de Fiona McDonough, les bibelots disposés dans la maison d'Emma Bickers, toutes choses censées former un faisceau de sens justifiant l'appartenance proclamée à un endroit d'où on vient. Ogden soupçonne Mrs. Bickers lorsqu'il remarque une absence d'objets dans sa maison rappelant les endroits dans lesquels elle est supposée avoir vécu : « There was nothing that made him think of the Pacific Northwest or Montana or any other place where the old woman had supposedly lived. » (*Assumption*, 40) L'accent de Fiona attire l'attention sur les consonances de son nom et justifie le titre de la section, « My American Cousin », en en faisant un personnage déplacé de multiples façons : « “Is Fiona from Ireland, too? Does she have an accent?” “She’s from Minnesota. Born there. I guess she has a Minnesota accent.” » (*Assumption*, 101)

L'idée d'aliénation est prégnante dans *Assumption*, de l'isolement d'Ogden dans la communauté de Plata à la désorientation à laquelle le lecteur est confronté une fois qu'il lui est révélé qu'il était tout du long impossible de s'attacher au monde décrit par le narrateur. Le père d'Ogden lui-même est décrit comme une figure paradoxale, à la fois capable de se construire un foyer n'importe où et de faire naître chez son fils l'impression qu'il ne se sentira jamais chez lui :

The man had come here from someplace and carved out a life. He'd worked house construction and driven cats and plows in the winter and seemed happy with that, while instilling in his son the notion that there was more out there. (*Assumption*, 37)

Le fait que son travail ait été de construire des maisons pour les autres et de rendre praticable le territoire en plein hiver fait du père d'Ogden une figure de l'installation, de la construction de liens avec le territoire. Cependant, ces liens n'ont de fondation ni dans la nature (il lutte contre la présence de la neige sur le sol) ni dans une connexion affective avec ce qu'il construit : dans « he'd worked house construction », la formulation même suggère la fragmentation du travail et le détachement par rapport au produit fini au profit de la division de la construction en une multiplicité de tâches non identifiées, à l'opposé par exemple de « he built houses ».

La récurrence de la citation suivante chez Everett avait déjà été notée dans le chapitre précédent : « Set thine house in order, for thou shalt live and not die¹⁴⁴ ». La forme même du verset ici est problématique : en effet, ce passage apparaît à deux endroits différents, dans le livre d’Isaïe, tel que cité par Everett, et dans le livre des Rois, dans le chapitre portant sur Ezekias. La double origine du verset en fait au niveau intertextuel l’incarnation de la nature problématique de l’origine et de l’appartenance spatiale chez Everett, qu’il s’agisse de la Bible ou de de l’appartenance géographique. Si dans *Cutting Lisa*, le passage figure en épigraphe et est attribué au livre d’Isaïe, le fait est que l’on peut également le considérer comme tiré du livre des Rois, dont la caractéristique principale est de retracer la généalogie et l’histoire d’Israël, ainsi que les événements menant à la destruction du royaume de Judée par Babylone. La phrase elle-même est adressée dans les deux cas au roi Ezekias, un des plus proéminents de la généalogie de Jésus à la fois dans l’Ancien et le Nouveau Testament. Son contenu sert d’avertissement invitant à se tourner vers le centre de l’existence (le foyer, mais aussi toutes celles et ceux qui sont sous la responsabilité du roi et les affaires qu’il ordonne) et à en considérer la fin. Les origines multiples du verset en font un élément déjà diffracté avant même d’être cité à plusieurs reprises dans le corpus ; ainsi, entre origine et reproduction de la citation se joue le même mouvement que dans son contenu, de l’origine vers la fin. Ces éléments permettent d’envisager la présence répétée de cet extrait de la Bible sous l’angle à la fois de la représentation via intertexte de la problématique de l’hérédité, de l’abstraction, et de l’ordre. En outre, l’ironie que l’on peut observer dans la difficulté à localiser l’origine précise d’une citation dédoublée qui invite à mettre de l’ordre paraît constituer un commentaire métatextuel, voire comportant une dimension politique si l’on considère le regard que portent les romans d’Everett sur l’histoire des États-Unis et une vision que la nation a d’elle-même caractérisée par un aveuglement quant à ses fondations. Le livre des Rois est conçu autour de la notion selon laquelle Dieu a promis à David que ses descendants règneraient sur la Judée ; l’incapacité du peuple élu à vénérer le dieu unique cause leur perte. A l’inverse, le livre d’Isaïe relate la déportation du peuple juif à Babylone, puis son retour à Jérusalem avec la reconstruction du temple. Le jeu de différence et de répétition que l’on trouve dans le livre d’Isaïe lui-même, puisque Dieu accorde un

¹⁴⁴ 2 Kings 20:1-2- In those days Hezekiah became ill and was near death. The prophet Isaiah son of Amoz came to him, and said to him, “Thus says the Lord: set your house in order, for you shall die and not live.”

sursis de quinze ans à Ezekias après lui avoir annoncé sa mort, est redoublé dans les romans dans lesquels le verset est cité. En effet, dans *Cutting Lisa*, la première césarienne du prologue est répétée à la fin du roman, à la différence qu'il ne s'agit plus d'une mise au monde mais d'un avortement. Dans *American Desert*, le verset est cité à l'enterrement de Ted, qui a « raté » sa première mort et vit donc une deuxième vie de sursis, répétant également la résurrection du Christ sous forme parodique. Enfin, dans *God's Country*, le verset est mentionné par un prêtre pédophile, dont la vision mercantile de la Bible ne peut qu'aller contre toute sacralité du texte, d'autant plus si l'on considère le statut même du roman comme critique du mythe du pionnier de l'Ouest.

Il est intéressant de constater que chez Everett, la présence intertextuelle biblique est la plus forte dans les romans ancrés dans une esthétisation spécifique de l'espace, jusque dans leur titre : *American Desert*, dans lequel le verset du livre d'Isaïe est également cité, puis *God's Country* représentent à l'intérieur du roman des exemplaires de la Bible, des prêtres pédophiles, des meneurs de secte, et des clones de Jésus. Dans *American Desert* comme dans *God's Country*, le christianisme fait l'objet de satire grinçante, respectivement sous la forme de « Big Daddy », gourou de la secte, et du prêtre pédophile Pickle Cheeseboro dont le nom de famille se termine comme celui du groupe religieux extrémiste contemporain, Westboro Baptist Church. La notion des États-Unis comme construits sur la foi du territoire comme terre promise accueillant les élus de Dieu est ainsi refaçonée par Everett : la familiarité de l'intertexte biblique est subvertie pour offrir une satire de l'hypocrisie à la fois du clergé et des fidèles. L'attachement formé à la familiarité du texte biblique est dévoyé par la capacité de personnages comme Pickle Cheeseboro à dévaluer les versets lorsqu'ils sont mis dans leur bouche, de même que le prêtre qui fait l'eulogie de Ted Street au début d'*American Desert* et y cite le livre d'Isaïe débute sa prise de parole d'abord en rassurant tout le monde sur le fait que la cérémonie ne durera pas trop longtemps, puis en réduisant Ted Street à un signe univoque de la décadence de son époque.

He is a marker telling us that at any second – any second! – everything earthly can end. One minute, you're driving along and the next, your head is over there and your body is over there!(...) Theodore Street was a teacher and he is teaching us even now. He is teaching us that life is temporary and that we had better have our affairs straight. The Book of Isaiah, chapter thirty-eight, verse one, says, 'Set thine house in order: for thou shalt die, and not live.' Never were truer words spoke. Just ask Theodore

Street. But finally, I must admit that I did not know Mr. Street. But Jesus knew him!”
(*AD*, 9)

L’objectification de Theodore en signe (« a marker ») que le prêtre peut déformer à sa convenance pour l’intégrer à son discours fait de la citation du livre d’Isaïe une banalité redoublée d’une mordante ironie : Ted Street n’a pas mis ses affaires en ordre alors qu’il savait qu’il allait mourir, puisqu’il avait l’intention de se suicider. Son statut de défunt ne dure en outre que le temps de l’eulogie, avant qu’il ne se redresse dans son cercueil.

De même que la maison a été anéantie pour chacun par l’accumulation de symboles sédimentés et de pressions sociales, de même la religion à laquelle se trouve liée cette maison par la récurrence du verset se trouve délégitimée, enfouie sous plusieurs couches de simulacres, d’hypocrisies, et de répétitions permettant de saturer le discours et d’annuler toute possibilité d’authentique religiosité. La difficulté de Robert Hawks dans *Watershed* à adhérer à la vision du monde de sa mère vient ainsi principalement de la dévotion de cette dernière : « I loved my mother completely, but in my mind I could not find a place for her, understanding somehow even then that I couldn’t reconcile her beliefs with my own observations concerning the world. » (*Watershed*, 121) La croyance est mise par Hawks en opposition irréconciliable avec ce qu’il nomme ses propres « observations ». Hawks est ainsi présenté paradoxalement comme un homme d’illusions au même titre que sa mère, par l’utilisation erronée qu’il fait d’un mot dont l’ancrage dans un lexique visuel ne peut que rappeler la dimension située de tout point de vue, y compris scientifique. La trahison par le langage de l’ambition d’objectivité de Hawks par rapport aux croyances de sa mère se joue ainsi dans le redoublement des marqueurs du soi, « my », « own », qui mettent en garde aussi bien contre l’illusion d’une possible objectivité absolue que Hawks aimerait à atteindre que contre un potentiel aveuglement religieux.

L’idée de « home » convoque à la fois la dimension spatiale du foyer et celle de l’origine pour les narrateurs et personnages. Everett lui-même dans ses entretiens évoque la difficulté à localiser une appartenance précise et sa frustration née de la tendance réductrice à assigner une origine précise en se basant sur des indices tels que l’accent. Ainsi, lors d’une table ronde consacrée au Sud des États-Unis et retranscrite

dans *Reading Percival Everett, European Perspectives*, il récapitule ses déplacements géographiques :

I have a “white” great grandfather, a Jew who lived in Texas where he married a former slave. He sent my grandfather to medical school in Tennessee which he left to eventually become a practitioner in South Carolina. I don’t think I have a southern accent. This is an expectation with people in the United States. I am tired of hearing “You don’t sound like you are from the South”, whatever that is supposed to mean. My entire relationship with the South has been formed by this family background. I believe I sound like anyone I grew up with. Maybe I don’t, but I really believe that. I left South Carolina for Miami when I was sixteen. I remained a Southerner there, considering Florida is as far South as you can go in the United States. But it was there I got a foreign accent, in college where everyone around me was actually speaking Spanish. The character of Miami was not at all like South Carolina where the Civil War started and where I had had a high school teacher who taught us the Civil War was a war of aggression. I did not first go west when I left South Carolina and there are other places I lived at before I settled across the continent. (*Reading*, 229-231)

La déconstruction¹⁴⁵ de ce que veulent dire les termes géographiques de nord, sud, est et ouest, se fait ici en retraçant la cartographie de ce qui est utilisé comme repère et de ce qui est défini par rapport à ce repère, et en basculant d’une opposition entre pôles binaires vers une organisation en réseau par différences et répétitions de chaque endroit par rapport à un autre. La Floride n’est pas culturellement incluse dans ce qui est compris comme « the South » mais est géographiquement la plus au sud ; paradoxalement, c’est là qu’il s’est trouvé le plus décentré par rapport à la norme.

Dans *Walk Me to the Distance*, roman dans lequel David Larson se façonne un foyer chez Sixbury et dans la ville de Slut Hole dans le Wyoming, l’origine

¹⁴⁵ Selon l’acceptation produite par Derrida dans *La Dissémination* et la conceptualisation spatiale sur laquelle elle s’appuie : la déconstruction passe certes par un renversement et un moment de bascule, mais ne peut pour autant pas s’arrêter au renversement. Everett poursuit ici une démarche de déconstruction de l’espace, au sens où, une fois les structures habituelles, les présupposés et hiérarchies sont mises au jour, peut s’amorcer une mise en place d’un espace américain basé sur le mouvement entre les lieux, sur un réseau de répétitions, de différences, et sur les forces qui le traversent ; l’inverse de l’indifférence stérile que Derrida considère comme délétère.

« Inversement, prétendre se débarrasser immédiatement des marques antérieures et passer, par décret, d’un geste simple, dans le dehors des oppositions classiques, c’est, outre le risque d’une interminable « théologie négative », oublier que ces oppositions ne constituaient pas un système *donné*, une sorte de table anhistorique et foncièrement homogène, mais un espace dissymétrique et hiérarchisant, traversé par des forces et travaillé dans sa clôture par le dehors qu’il refoule : expulse et, ce qui revient au même, intériorise comme un de *ses* moments. C’est pourquoi la déconstruction comporte une phase indispensable de *renversement*. En rester au renversement, c’est opérer, certes, dans l’immanence du système à détruire. Mais s’en tenir, pour aller *plus loin*, être plus radical ou plus audacieux, à une attitude d’indifférence neutralisante à l’égard des oppositions classiques, ce serait laisser libre cours aux forces qui dominant effectivement et historiquement le champ. Ce serait, faut-il de s’emparer des moyens d’y *intervenir*, confirmer l’équilibre établi. » Derrida, Jacques. *La Dissémination*, Editions du Seuil, 1972, pp.11-12.

géographique est ramenée linguistiquement à l'accent. En effet, lors de son service dans l'armée pendant la guerre du Vietnam, Larson se trouve confronté à l'incrédulité de ses co-conscrits concernant son origine (Savannah, en Géorgie) à cause de son absence d'accent du Sud.

He'd spent his time in the army telling people that he was from Georgia, then trying to explain to them and, with time, to himself, why he didn't have a southern accent; finally coming to "I guess I never had one." (*WMTTD*, 3)

Le début du roman lui-même est dédié à toutes les raisons pour lesquelles Larson ne se sent pas chez lui en Géorgie : l'absence des liens qui l'ancrent dans le territoire, la disparition de ses parents, la désapprobation de sa sœur quant à son statut de soldat, tout ceci fait que son expérience d'aliénation le pousse à partir et chercher autre chose, ailleurs. Anthony Stewart, dans son entretien avec Percival Everett « Uncategorizable is still a category », rappelle qu'Everett lui-même fait de l'aliénation un thème central de *Walk me to the distance* :

You say, in fact, in « Signing to the Blind », that *Walk Me to the Distance*, for instance, is about alienation. And it seems that alienation is an undercurrent in a lot of your work¹⁴⁶.

L'image de l'aliénation comme ce qui court sous la surface des romans d'Everett permet de lier espace et affect en faisant d'attachement et détachement des événements qui laissent à la fois des traces de ce qui a été perdu, et un reste d'adhésion. On ne peut en effet se sentir aliéné que de ce qui nous attire encore, tandis que l'écart entre soi-même et ce dont on se trouve exclu ou aliéné doit être irrévocable.

L'aliénation qu'on constate à tous les niveaux dans *Percival Everett by Virgil Russell* s'incarne entre autres dans la perception du manque au sein même de ce qui était familier :

The spaces that had been filled by my wife before she left were still there. Sight of her was gone. Her sounds and smells were gone. But her spaces, where she'd lean against a doorjamb, her end of the sofa, her bathroom sink. She'd left me and that was fine. It seemed clear that we had run our course. (*PEBVR*, 25)

Le vide que laisse la femme disparue est fait de zones de contact (appuyée contre l'embrasement de la porte), de place, d'appartenance, qui constituaient par la répétition et la quotidienneté une forme d'empreinte dans le foyer. Le fait qu'il s'agisse d'une rupture, rationalisée *a posteriori* par le narrateur après plusieurs lignes dont les tonalités

¹⁴⁶ Stewart, Anthony. Uncategorizable Is Still a Category: An Interview with Percival Everett." *Canadian Review of American Studies*, vol. 37, Jan. 2007, pp. 293–324.

de deuil sont omniprésentes, rend d'autant plus problématique cet attachement à la place qu'occupait sa femme.

Conceptualiser le foyer sous l'angle de l'aliénation permet alors de revenir vers l'emballage sémiotique que constituait le déploiement d'un paradigme d'enquête et de poursuite d'indices : l'aliénation suppose la rupture d'un lien attendu entre endroit et individu, ou entre individu et groupe, et l'absence de signes d'appartenance qui semblent à terme ne jamais pouvoir être reconstitués. C'est également le versant négatif de l'objectivité et de l'isolement que recherchent les narrateurs d'autres romans ; ainsi, de même que la maison se trouve à la fois être un lieu-refuge et le lieu où se trament les drames et dangers, le rapport d'aliénation au milieu où on se trouve semble correspondre à la figure d'un *pharmakon*, une manière empoisonnée d'être au monde, et d'être aux signes du monde. Le hasard, plus que la justification ou la remontée d'une suite logique de marqueurs de légitimité, est alors ce qui permet à David de trouver une forme d'appartenance : « At that moment, David had the thought that he should stay here, where he had so oddly landed. » (*WMTTD*, 12) Dans *So Much Blue*, la maison de Kevin et de sa famille, loin d'être un endroit immuable sur lequel on peut se reposer et vers lequel on peut retourner, incarne changement et versatilité, caractéristiques paradoxalement engendrées par une trop grande rectitude :

After April was born we moved into a big block of a New England farmhouse. Squares of rooms set into one big square with rectangles plopped down on a big square of land. It was functional and well-crafted. It was simple and right. The new house ordered my life, ordered my work, and I felt good. But after some years the squares began to feel square. The block of a house felt like a block. And my world began to have too many corners and not enough space. Our summers on the Vineyard saw us in the same saltbox house every year and though the cove behind opened to the horizon, the house there merely echoes the house at home. Corners everywhere. I felt cornered. (*SMB*, 168)

Ce qui permettait d'ordonner la maison et par extension la vie de Kevin, selon le précepte de la citation du livre d'Isaïe, devient ce qui piège et aliène Kevin. La juxtaposition du lexique du sentiment (« feeling », « feel ») et des caractéristiques géométriques fait entrer en conflit l'ordre, l'abstraction, et la transformation de cet ordre du réconfortant à l'oppressant. Le bloc, les lignes, les carrés, les boîtes, les coins, voient leur régularité et leur symétrie être imprégnée de la connotation de régularité et d'environnement favorable à une dépossession de l'agentivité, qui de productive (« the new house ordered my life, ordered my work ») devient aliénante : « I felt cornered ».

La polyptote de « corners » à « cornered » superpose la maison sur l'intériorité de Kevin et l'incarne dans le langage.

La maison dans *So Much Blue* est alors dissociée en tant que bâtiment du sentiment d'être chez soi, comme le suggère le choix de « House » pour le titre d'une des sections du roman, celle qui se déroule dans le présent (par contraste avec Paris ou 1979). Tout comme dans *Erasure*, le lieu de villégiatures estivales privilégié par la famille est l'île de Martha's Vineyard, dont l'isolement et le fait qu'elle n'est accessible que par bateau ou par avion permet d'incarner une forme de déplacement de l'aliénation et de l'emprisonnement, par un système de répétition de l'aliénation ressentie chez lui. Une « saltbox house », ou salière, est une maison rectangulaire qui traditionnellement comporte deux étages à l'avant et un seul à l'arrière : cette asymétrie permet de littéraliser l'impression d'enfermement progressif que ressent Kevin, puisqu'aller vers la vue sur la mer (« the cove behind opened to the horizon ») impliquerait donc d'avancer vers la partie la plus basse de la maison.

Lorsque Ted dans *American Desert* est en proie aux réminiscences sur le sujet de leur maison, cette dernière devient un symbole d'une Amérique qui vit uniquement pour le simulacre, et en particulier dont la maison est tellement orientée vers les projections sociales qui lui sont associées qu'il est impossible d'accéder au sentiment d'appartenance et d'être « à la maison » qu'elle devrait susciter. La valeur de la maison est complètement dissociée de Ted et n'est vue qu'en relation avec l'image qu'elle projette et que Ted rejette : « testament to middle-class values », « temple to the fifties », « symbol of the children ». Ce sentiment d'aliénation par rapport à la maison et la société reflète l'aliénation de Ted par rapport à ses propres actions : il hait la maison et tout ce qu'elle représente, mais l'a tout de même achetée.

Stepping through the door from the kitchen into the garage, Ted remembered the awful feeling he'd had when they'd first bought the house. It was a two-story mission-style, heavily wooded testament to middle-class values. It had at one time been a two-family dwelling, but it was now one single temple to the fifties. He hated it then, but was also proud that he'd been able to buy it. On some level, however, even his pride sickened him. He feared becoming "one of those guys" who always lived across the street, a piece of Americana, a simple, grease-needing cog in the machine. He had become what he'd vowed never to become and it had been so easy to become it; that was the worst part. Now, as he stepped into the dusty garage, he looked at the minivan they had found they couldn't live without, but even that didn't bother him. Now it was a symbol of the children, though people didn't use to need such things. (*AD*, 96)

La diffuse religiosité du passage paraît particulièrement cruelle si l'on considère la position forcée de Ted Street comme avatar du Christ ressuscité. L'idée de « testament

to middle-class values » donne à la maison la connotation d'un temple consacré à une religion séculaire, celle de la classe moyenne américaine telle qu'idéalisée dans l'imaginaire collectif de la prospérité des années 50 (« temple to the fifties »). La sacralisation par les Américains des possessions comme symboles de réussite a conduit à l'impossibilité de dériver du sens, et donc à la perte de liens et de valeur. Les dimensions spatiales et temporelles du passage créent une impression d'inéluctable glissement, comme si Ted et sa famille s'étaient trouvés placés contre leur volonté dans cette maison, ce cliché de la famille américaine de classe moyenne avec deux enfants et un monospace. La transformation des États-Unis en un désert, évoquée par le titre, permet ainsi de mettre sur le même plan la localisation géographique du roman et la symbolique attachée à la vie contemporaine : l'aliénation y rend le fait d'être chez-soi impossible à atteindre, malgré l'abondance de confort matériel et la présence de la famille nucléaire dans *American Desert* comme dans *So Much Blue*. Le désert concentre alors le processus de mise en forme spatiale et concrète de l'évidement individuel auquel sont confrontés les narrateurs d'Everett : le paysage, réel comme symbolique, reflète l'absence de sens et est mis en opposition avec la frénésie de recherche d'indices et de manières de résoudre l'énigme du monde. Ces deux extrêmes finissent par se rejoindre et se révéler n'être que les deux facettes d'une même condition. Dans *Glyph*, la valeur métaphorique du désert rapporté à un contexte d'attachement affectif et d'ancrage géographique est déplacée dans une forme d'alchimie lorsque ses kidnappeurs cherchent à faire en sorte que Ralph s'attache à Madam Nanna.

I didn't think they believed that I would adopt the nurse as a surrogate mother, but it was clear to me that they were attempting to bridge the gap between us by a fostered dependence. In a way, I supposed, it was a necessary consequence of the intense and prolonged isolation, and the singular and sole contact with Madam Nanna was bound to nourish a kind of familiarity. I was like an inmate in a remote desert prison; if lost outside the walls, I would have to crawl back to the only place in the landscape that for me existed. Their plan was not without merit, but I was Ralph. (*Glyph*, 110)

La tentative de recréer un simulacre d'attachement en conditions de laboratoire, de faire en sorte que l'attachement soit ramené à sa fonction abstraite la plus fondamentale d'attraction gravitationnelle, est exprimée par la comparaison avec un prisonnier dans une institution au milieu du désert. « To crawl back », ici, fonctionne également au niveau tant métaphorique que littéral : Ralph, en tant que bébé ne sachant pas encore marcher, serait obligé de ramper physiquement jusqu'à sa geôlière, tandis que le verbe est souvent employé métaphoriquement pour connoter une humiliation subie. « The

only place in the landscape » fait du désert un désert avant tout affectif, qui sort du cadre de l'existence ce à quoi Ralph n'est pas rattaché ; par la dichotomie établie entre « place » et « landscape », une hiérarchie se crée entre l'endroit perçu comme réel, et le cadre naturel dans lequel cet endroit s'inscrit, désertique parce que sans point d'ancrage. L'ironie ici vient du fait que cet endroit serait tout aussi vide de sens que le désert qui l'entoure, puisque le simulacre d'attachement créé entre Ralph et Madam Nanna n'existe qu'artificiellement, pour faire contraste avec le désert qui l'entoure.

Désert et maison semblent ainsi recouvrir souvent la même réalité, créant au sein du corpus une structure subvertissant une esthétique binaire née de connotations historiques et sociologiques au profit d'un continuum sémiotique. La question de l'origine et de l'endroit dans lequel on atterrit sert à battre en brèche un déterminisme figé, basé sur les clichés associés à tel ou tel endroit selon une structuration du centre et de la marge ; de même que l'accent n'est pas un signe fiable d'appartenance à une zone géographique, ce qui invite au scepticisme quant au langage et à ses aspérités, de même l'origine géographique ou la situation géographique n'est pas interprétable en termes d'idéologie. Ainsi, dans *Wounded*, où les conversations portant sur l'origine ont pour fonction de déstabiliser les présupposés des participants, John Hunt malgré son ancrage territorial met en avant sa mobilité passée :

“This is where I grew up. Well, down in Colorado.” I shrugged. “Where are you from?”

“Vermont,” Robert said.

“Pretty state,” I said. “I went to school in New Hampshire.”

“I thought you went to Berkeley.”

“I went to prep school in New Hampshire. Philips Exeter.” I felt bad for enjoying the confusion and disappointed assumptions reflected in Robert's face. (*Wounded*, 51)

De même que dans *Glyph*, la couleur de peau de Ralph est mise en avant comme une révélation qui ne devrait pas avoir lieu d'être pour confronter le lecteur à ses propres présupposés de lecture, de même ici John se joue d'abord de la surprise de Robert face au fait qu'il a suivi des études d'art, puis de sa confusion quant à ses activités précédentes. Le papillonnage géographique permet ici de rendre concrète et spatiale la déstabilisation métaphorique des certitudes, en rendant le sol ou les fondations de lecture des personnages instables. L'opposition entre la périphérie et le centre, entre le Wyoming et Chicago, notamment sur des questions raciales et sociales, est remise en question à de multiples reprises :

Robert asked, “How many black people live out here?”

I was a little startled by the question. “Good question. I don’t know. How many black people live in Chicago?” (...) “Of course, the only place anybody ever called me nigger to my face was in Cambridge, Mass.” (*Wounded*, 52)

La question de Robert lui est retournée par John, de même que Duncan, en rencontrant David et Robert, adopte la posture d’homme ignorant qu’on voudrait lui assigner, de façon préemptive, en prétendant ne pas savoir où se situe Chicago : « Duncan, Ellie, this here is my friend David. He’s from Chicago.” Duncan shook David’s hand. “Where is Chicago?” » (*Wounded*, 77) En perturbant la référentialité géographique habituelle qui conditionnerait et ancrerait des réalités sociologiques et raciales dans le territoire, et en remettant ainsi en question l’idée d’origine, de point de départ de l’interprétation, Everett force ainsi au niveau spatial de ses textes à un déplacement perpétuel qui se manifeste également dans les déplacements continus à travers le territoire américain auquel ses romans se livrent.

2. Déplacements et disparitions

2.1. D’une côte à l’autre

Le corpus à l’étude invite à une frénésie de localisation, qu’il s’agisse de la diversité des endroits mis en scène ou des déplacements multiples dont les narrateurs sont acteurs ou victimes. Si *Wounded* et *Walk Me to the Distance* se déroulent dans le Wyoming et *Suder* débute à Seattle, *American Desert* commence en Californie du Sud avec une incursion au Nouveau Mexique, tandis que *Glyph*, *Percival Everett by Virgil Russell*, *Erasure* et *Telephone* sont basés en Californie avec des étapes à Philadelphie, sur la côte est des États-Unis de façon générale, et au Mexique. Le point de départ de *I Am Not Sidney Poitier* est la ville d’Atlanta, en Géorgie, mais *So Much Blue* dans sa section « House » situe son action près de Philadelphie. *Frenzy* et *For Her Dark Skin* fonctionnent en tandem : tandis que *Frenzy* est centrée historiquement sur la ville de Thèbes frappée par la frénésie bacchanaïenne de Dionysos, Médée appartient dans tous les sens du terme¹⁴⁷ au mythe de Jason et des Argonautes et voyage ainsi, contre son gré, de la Colchide sa terre natale vers l’Ouest avant de s’arrêter à Corinthe. Médée

¹⁴⁷ Médée est subordonnée au voyage de Jason autant qu’elle est transformée en propriété de ce dernier.

comme Dionysos sont avant tout définis par leur double qualité d'étranger et d'hybride, fille et fils d'un dieu, perçus comme exotiques et jamais à leur place. Quant à *Watershed*, *Assumption*, et *The Body of Martin Aguilera*, la localisation de la zone géographique imaginaire de Plata dans laquelle l'intrigue se déroule oscille entre le Nouveau Mexique (*The Body of Martin Aguilera*, *Assumption*) et le Colorado (*Watershed*), ce qui fera l'objet d'une analyse plus poussée par la suite.

En saisissant les romans d'Everett dans leur globalité, c'est une cartographie des États-Unis qui se dessine par la diversité des types de paysages convoqués (montagne, désert, plaine, ville) autant que par la frénésie sémiotique d'assignation d'un rôle, d'une signification, à chaque lieu. On cherchera ici à établir que le mouvement de déplacement qui est engendré par les intrigues des romans se fait le miroir de celui qui est conduit par le paradigme indiciaire, permettant de renforcer la dimension spatiale de ce dernier et de mettre à plat un espace cartographié horizontalement bien plus que défini par une hiérarchie (centre ou marge) ou par une verticalité géologique (montagne, cavernes). Le sens attribué au territoire se dessine alors par le jeu de différence par rapport aux attentes et associations stéréotypées, ce qui nous conduira après ce récapitulatif des déplacements et ancrages à analyser la valeur de l'Ouest des États-Unis dans la fiction d'Everett.

Outre la variété de lieux, c'est l'intensité des déplacements volontaires ou involontaires qui frappe dans ces romans. De *Walk Me to the Distance*, dans lequel David Larson se trouve déraciné suite à son retour du Vietnam avant de réussir à se créer un foyer à Slut Hole, Wyoming, à *Telephone*, qui entraîne Zach Wells vers les villes jumelles d'El Paso/Ciudad Juarez au Texas, la dynamique des romans est construite autour de la quête spatiale d'un élément manquant aussi bien que d'une énigme centrale. Ainsi, dans *American Desert*, la double disparition de Ted et de son fils se fait miroir de la séquestration par Ishmael Kidder de W dans sa cave, par le jeu entre l'éloignement et le rapprochement du cœur de la maison. Tandis que Ted Street est kidnappé au début du roman, sa femme Gloria et leurs deux enfants Perry et Emily se mettent à sa recherche, et Perry disparaît de l'hôtel dans lequel ils logeaient. Les efforts de Ted pour s'échapper forment alors l'inverse de la démarche de Gloria, puis de Perry, qui ne cessent de s'éloigner de ce qu'ils connaissent ; à l'inverse, la vie de Kidder semble se restreindre de plus en plus à l'intérieur de sa maison.

Si Kevin dans *So Much Blue* part au Salvador pour retrouver le frère de son ami Richard, il s'éloigne surtout de sa famille et en particulier de sa femme lors de son

séjour à Paris, alors que dans *Telephone* Zach emmène sa fille Sarah à Paris comme un voyage d'adieu avant que la maladie ne l'emporte. Not Sidney, dans *I Am Not Sidney Poitier*, se prend lui-même comme objet de quête, et se déplace d'Atlanta en Californie avant de voyager vers Smuteye, Alabama, et d'atterrir à San Francisco.

Les déplacements et disparitions des corps créent un vide affectif et sémiotique à combler au centre de chaque intrigue, que le vide soit l'inatteignable authentique sensation de « chez-soi » vue précédemment ou la poursuite d'un être cher enlevé aux protagonistes. La traque aussi bien indiciaire que spatiale devient alors transcontinentale, puisqu'on passe des États-Unis à l'Europe, mais permet surtout de mettre au jour la valeur des mythes attachés à chaque endroit des États-Unis, ainsi qu'aux moyens employés pour les relier (à travers notamment la figure de la voiture), entraînant ainsi le lecteur à s'orienter dans les dimensions du corpus en adoptant une perspective déconstruisant les associations liées au territoire. L'identité se trouve fortement liée à l'endroit, pour mieux souligner leur commune instabilité, nouée dans les aspérités du langage et le rapport problématique de ce dernier dans les systèmes de référentialité de l'espace et du soi.

Dans *Grand Canyon Inc.* dont le titre fait signe vers l'appropriation par le nom de l'espace de ce dernier comme producteur de richesse économique autant que d'anéantissement de toute valeur autre que monétaire, le programme de protection des témoins fait de la ville de Council, Idaho, une communauté artificielle de déracinés qui s'ignorent, et s'ignorent mutuellement.

Eo Mee and Eo Mai had taught Niko Jarlsberg well. He let things flow. He went with everything. In a way, the world around him fell away as absurd and unreal. But still, it was the world and he could not enjoy complete divorce. (...)

The real world had frightened them enough to change their names to Eo Mee and Eo Mai from Gertrude and Olga Rassmussen. They too were protectees of the Federal Witness Protection Program. In fact, nearly everyone in Council, Idaho was in the program, but of course none of them knew the truth about his or her neighbor. (*GCI*, 79)

Si les pseudonymes pseudo-chinois adoptés n'ont pas de référence dans la langue chinoise elle-même et ne peuvent tromper que ceux qui n'ont pas la connaissance de cette langue, c'est précisément grâce au fait que toute la communauté appartient au programme de protection des témoins et est donc présumée ignorante de ce fait qui permet de maintenir la crédibilité des noms choisis. Les sonorités « mee » et « mai » évoquent le « me » et « my » en anglais, ce qui redouble une forme de satire de

l'ignorance états-unienne des autres et d'un repli sur soi. Le modèle d'espace décrit autour du personnage de Niko Jarslberg, fils de Rhino Tanner, met en valeur une instabilité et une fluidité par rapport au monde qui ne permet ni ancrage ni dissociation complète, de même que le Grand Canyon de la *novella* est à la fois figé et déréalisé par sa consécration en parc d'attractions.

Dans *Percival Everett by Virgil Russell*, de même que l'instabilité de la narration et le caractère fragmentaire du roman ne permettent pas au lecteur d'être ancré dans un point de vue certain, de même les localisations se trouvent désavouées au moment même où elles sont données. La désorientation due à l'abondance paradoxale de détails donnés *a posteriori* sur Paris et l'invitation à relire les premières pages pour constater une absence est l'enjeu d'un paragraphe apparemment sans rapport avec son contexte :

If you go back and read the first paragraph and even the first page you will note that there is no mention of the Eiffel Tower or the fact that it is on the Seine, and you will not find the fact that between the Saint Cloud Gate and the Louvre there are twelve bridges, but yet you know it now. Don't say I never told you anything. (*PEBVR*, 18)

L'abondance de références ponctuelles visant à dresser un réseau de repères en rapport les uns avec les autres est introduite par l'affirmation de leur absence, puis par une injonction à ne pas prétendre que les informations n'étaient pas là. L'encadrement des détails sur la position de la Tour Eiffel, sur la porte de Saint Cloud et le Louvre et les douze ponts qui les séparent, est fait de négations ; les repères eux-mêmes décrits dans le texte, une fois reportés sur une carte dans leur ordre d'apparition, font visualiser d'abord la Tour Eiffel, puis, vers l'ouest, la porte de Saint Cloud en remontant la Seine, puis vers l'est le Louvre en remontant la Seine dans le sens inverse, comme un mouvement de va-et-vient qui fait écho dans l'espace à celui auquel le narrateur invite à la fois temporellement (revenir en arrière dans sa lecture) et spatialement (tourner les pages de l'objet livre pour revenir en arrière). La désorientation induite sur la page est redoublée par l'absence de motivation de la présence des références à Paris, et donc d'un sens quelconque d'origine ou de quête avec un but en tête. La difficulté dans *Percival Everett by Virgil Russell* à localiser l'origine tant discursive que géographique se fait de nouveau jour lorsque le narrateur se remémore son dernier voyage à Paris, sans savoir d'où il est parti avant d'arriver Gare du Nord. Son état psychologique est peu à peu révélé par le paysage urbain, tout comme les rues après la pluie doivent faire office de miroir et vice-versa :

I reflect on my last trip to Paris, *lament* is more like it. I arrived at the Gare du Nord from I can't remember where. It was a Friday night it had rained all day, leaving the streets shimmering. I knew the taxi ride to the sixth would be long and slow. I was there because I had won some award or other. I asked the driver to stop before we crossed the river, and I got out. Êtes-vous certain? the driver said again and again. I had some sense of where I was. I could see an archway ahead of me, cars bottlenecked and trying to get through, and I believed that through there I would find the Louvre and from there it would be a long walk to the Odeon and my hotel. It was on that long journey along the wet Boulevard Saint-Germain that I finally figured out that I had tumbled into depression, my shoulders aching from my bags, my feet hurting with every step, and yet it was a feeling of freedom, that realization. (...)
What do you mean I can't write it? I've written it. (*PEBVR*, 70-71)

La dualité du passage réside dans sa représentation simultanée du mouvement et de l'immobilité : le trajet en taxi, lent, l'arche devant laquelle les voitures forment un embouteillage, la longueur de la distance jusqu'au Louvre, qui n'est qu'une étape vers sa destination. La répétition de « long », l'impression de pesante gravité, est ce qui permet au narrateur de prendre conscience de sa dépression, prise de conscience paradoxalement libératrice au même titre que le trajet connotant normalement le mouvement était surtout fait d'immobilisme. A la fin du passage, le même procédé rhétorique de dénégation *a posteriori* est mis en œuvre dans un dialogue, avec un jeu sur le sens de « can't », qui de conseil sur le fait que personne n'a envie de lire ce genre de choses glisse vers une impossibilité littérale, contredite par l'existence du passage sur la page. Cette épanorthose inversée par refus de correction place le lecteur au cœur du processus de confection du roman, en faisant du voyage et de la remémoration un artefact de la réflexion métafictionnelle.

Le parallèle établi entre état psychologique et déplacements physiques est présent dans la dimension spatiale du langage employé dans *Suder*, dans la bouche de Lou Tyler qui fait figure de guide : d'abord « You have to straighten up and fly right », (*Suder*, 5), puis « We've got to get back on the right track. You hear me ? The right track. » (*Suder*, 10) La combinaison des dimensions verticales et horizontales crée une atmosphère étouffante, laissant une marge de manœuvre inexistante à Craig. *Suder*, en tant que roman construit autour d'un joueur de base-ball et aux références abondantes à la discrimination et l'exclusion du jeu auxquelles faisaient face les joueurs noirs dans la ligue nationale, permet à la superposition entre structure de l'espace, exclusion littérale des corps, et construction du monde de la fiction de se jouer à travers un Bildungsroman mâtiné de quête existentielle. En effet, Craig Suder abandonne son poste de joueur dans l'équipe et entame un voyage qui le conduira à tout sauf « voler

dans le droit chemin » : comme Jacqueline Berben-Masi le souligne dans son article « Getting to First Base : Baseball as Organizing Metaphor in *Suder* », *Suder* suit le format de la quête et subvertit le mythe de l'Africain volant. La résistance de *Suder* aux restrictions spatiales que l'on voudrait lui imposer prend la forme, à la fin du roman, d'un vol en cercles et pas du tout d'un voyage rectiligne :

I free-fall for about fifty-feet with my wings doing everything except what I want them to do and I pee because I'm so scared and all of a sudden I'm gliding. My wings are full of the wind now and I'm a little dizzy because I'm flying in tight circles. I'm catching glimpses of figures in the woods far below. (...) Now I'm making big circles and I'm pretty much in charge and I'm slowly going down. (...) I'm feeling the wind on my face and listening to it roaring past my ears and I've got an erection. And I'm flying, goddamnit, I'm flying. (*Suder*, 171)

Le vol pour lui-même (« I'm flying, goddamnit, I'm flying »), sans destination à l'inverse du mythe de l'Africain volant qui le voit retourner vers le continent africain, est alors mis en valeur par opposition à la destination ou à la conformité du trajet. L'oscillation entre terreur et excitation, y compris sexuelle, est reproduite par le mouvement de montée et de redescente de *Craig* qui apprivoise sa capacité à contrôler son vol, via la répétition du mouvement circulaire.

Le lien à établir entre assignation à une place, un comportement, à un rôle spécifique à cause de la couleur de peau, est visible dans le traitement de la sémiotique de l'espace chez *Everett* pour démentir une quelconque forme de dichotomie entre certains Etats racistes et d'autres qui seraient progressistes. Le voyage, dans bien des cas, sert alors grâce à un jeu de répétition de la micro-agression, à mettre sur le même plan et unifier la totalité des États-Unis sous sa tentation de limitation sémiotique. Ainsi, *Thelonious « Monk » Ellison* se décrit dès la première page d'*Erasure* en trompe-l'œil : la phrase glisse de caractéristique en caractéristique, jusqu'à ce que l'on comprenne que ces traits sont ceux que la société instrumentalise pour le définir comme noir et non une manière propre à *Thelonious* de faire son portrait.

I have dark brown skin, curly hair, a broad nose, some of my ancestors were slaves and I have been detained by pasty white policemen in New Hampshire, Arizona and Georgia and so the society in which I live tells me I am black; that is my race. (*Erasure*, 1)

Le territoire américain, du New Hampshire à l'Arizona en passant par la Géorgie, est réduit à une seule et même dimension, celle du fait que partout Thelonious a été réduit à sa couleur de peau et arrêté par des policiers.

De leurs lieux d'origines à leurs lieux de résidence, en passant par les incursions dans d'autres territoires que ceux dans lesquels un ancrage était manifeste, et également à chaque rencontre avec des personnages venus d'ailleurs, les narrateurs d'Everett sont confrontés au problème de leur couleur de peau et de l'assignation de l'extérieur à laquelle cela les expose.

Dans *I Am Not Sidney Poitier*, le plus explicite des Bildungsroman d'Everett puisqu'il est fondé sur la quête d'identité de Not Sidney et que cette quête est exprimée dès le titre par la négative, le voyage à travers les États-Unis devient un commentaire métafictionnel sur les connotations narratives associées à l'espace américain et au fait d'aller vers l'Ouest, de repousser les frontières, comme constitutif d'une fiction nationale sans cesse empêchée. Le voyage vers l'Ouest de Not Sidney est en effet sans cesse interrompu, la plupart du temps dans le cadre de réécritures des films de Sidney Poitier, comme si sa quête d'identité, déjà emprisonnée dans un schéma classique, se heurtait physiquement au passé de son presque-homonyme.

I resolved as I walked across campus to again attempt my drive west. Only this time I would stick to the interstate system, *the homogeneous tangle of the ribbons that made up the fifty-first state*. I would observe each and every traffic rule and avoid people whenever possible. (...) Also I still harbored the young, romantic, naive, and stupid notion that a cross country trek would be a valuable learning experience, a rite of passage. (*IANSP*, 168, italiques ajoutées)

Le voyage tel que le décrit Not Sidney ne peut se produire que s'il passe par une série de routes isolées de toute possibilité d'interférence extérieure, et peut ainsi en respectant les règles survoler pour ainsi dire le territoire traversé. Ce voyage rectiligne défini par l'arrivée à l'Ouest et tel que Not Sidney le fantasme est ainsi à l'opposé de celui que Craig Suder emprunte, malgré la même symbolique de détachement et d'abolition de ce qui au sol peut le limiter. Le réseau routier qu'il emprunte (les autoroutes inter-états), est décrit comme un enchevêtrement homogène de rubans qui eux-mêmes constituent un espace hors des espaces qu'ils relient, un cinquante-et-unième État, ce qui les aliène de l'espace américain tout en les ramenant au même plan que toutes les autres délimitations territoriales. Le paradoxe de la re-catégorisation de la route, espace transitoire et moyen de mouvement, comme cinquante-et-unième État,

semble redoubler la suspension dans laquelle Not Sidney se trouve plongé : à la fois en construction en tant qu'individu et en mouvement géographique, mais prisonnier de son nom et des malentendus linguistiques qu'il engendre, sans cesse pris dans les réécritures des films de Sidney Poitier.

Médée, dans *For Her Dark Skin*, se trouve confrontée à la même contrainte : prise par le sort qui la force à être liée à Jason, et prise par la réécriture du mythe et de ses contraintes, elle est entraînée dans un voyage qui n'est pas le sien et l'aliène de son pays d'origine. Le trajet effectué est marqué par des repères mythologiques tels que Charybde et Scylla et par une lassitude engendrée par la répétition, à la fois dans les événements et dans le fait que le roman lui-même est une répétition :

POLYDEUCES

Back and forth. Given our previous journey, it seemed likely we'd be used to it. No. Somehow we made it through the Wandering Rocks. Then we passed safely between the mighty cliff of Scylla and the churning whirlpool of Charybdis.

(...)

Then we saw a familiar coastline. We were pushed to it by a slow, steady breeze. There was no excitement on board, no one muttering softly and longingly, "Home." There was just a familiar coastline. Hellas. Home. Perhaps, we were just exhausted. Perhaps, wiser. (*FHDS*, 56)

Le voyage des Argonautes et de Médée est alourdi par le sentiment de répétition qui domine chez l'équipage, sans pour autant qu'il soit possible d'en dériver une quelconque forme d'apaisement ; les dangers décrits sont vidés de toute connotation, ne restent que leurs qualités de points de repère à la fois géographiques et intertextuels. Le vent (« slow, steady ») et le rivage (« familiar ») n'ont rien d'extraordinaire, et l'immobilisme qui caractérise l'absence de réaction au retour de l'équipage chez eux semble porter un présage d'autant plus sinistre.

Médée tente de se suicider au moment où elle sent remonter à la surface d'elle-même sa propre volonté :

MEDEA

Though he knew the fleece to be in the hills beyond the plain of Ares, he instructed a path toward the Argo.

We set adrift down the river, the slashing of the pine oars disturbing the sleeping night. Something in me fought to my surface and I tried to hurl myself overboard. But Jason caught me. (*FHDS*, 19)

La symétrie entre le fleuve et elle-même, le fait que le terme de surface soit utilisé pour évoquer son enfermement dans le sort qui lui est infligé, ainsi que la platitude syntaxique qui contient la description de sa tentative de suicide, entrent en contraste

avec le renforcement de son identité dans le redoublement de la première personne qui lui fait utiliser « my » au lieu de « the » comme déterminant de « surface ». Cette tension entre surface et profondeur, entre constante tranquillité et explosion de rébellion, est cependant résolue sans une vague.

2.2. Valeurs du véhicule

Le temps passé à voyager d'un point à un autre sur la carte prend une place considérable dans les romans du corpus, de même que l'attention portée au type de véhicule servant à ces déplacements. Cette insistance permet d'attirer l'attention sur l'espace interstitiel qui se trouve entre les éléments d'intérêt, et matérialise le cheminement de lecture mis en place via le paradigme indiciaire. Ainsi, Ogden dans les trois sections d'*Assumption* effectue de nombreux trajets entre le Nouveau-Mexique, le Colorado, et l'Arizona.

It was midnight when Ogden drove back through Plata on his way to Camel Rock on the other side of the pass. (...) The road seemed exceedingly long, but he was acutely aware of every curve, every set of headlights that flashed past him, and every set of taillights he passed. (*Assumption*, 127)

L'attention portée à ce qui existe entre les points saillants de l'intrigue permet de reproblématiser la route et le trajet comme lieux privilégiés et objets d'attention. Ici, la métonymie des phares pour désigner les autres voitures se justifie par le fait qu'il s'agit du seul élément visible en pleine nuit ; elle sert à introduire du discontinu dans le continu, d'une part, et à mettre en valeur la paranoïa croissante d'Ogden. La route semble longue parce qu'il se sent menacé, de même que lors de son trajet vers Tempe l'enchaînement d'autoroute inter-états est donné pour mettre en valeur sa tentative de semer une éventuelle filature du FBI. La matérialisation du trajet dans le texte via le référencement des autoroutes ne permet la visualisation que pour un lecteur connaisseur de l'enchaînement précis des routes dans cette région des États-Unis ; cependant, on peut constater que pour un trajet qui est censé conduire du Nouveau-Mexique à Tempe, son itinéraire trace sur la carte un chemin non rectiligne, d'abord du sud au nord sur l'I-25, puis de l'est à l'ouest sur l'I-40, et enfin du nord au sud sur l'I-17.

Ogden followed Interstate 25 to 40 to 17 and ended up in Tempe, he believed, without an FBI escort. The drive took him about ten hours. (*Assumption*, 85)

La capacité d'Ogden à compliquer le trajet pour ne pas être suivi, ainsi que la précision des indications dans le texte d'un enchaînement de route qui n'est pas évocateur pour quiconque ne maîtrise pas la cartographie de la région, indique alors et anticipe le déroulement du reste du roman, puisque la fin repose sur un brouillage de pistes au sens littéral comme figuré.

La circularité des trajets dans *Assumption* vient non pas du chemin tracé sur la carte, mais du fait que le retour à la case départ est toujours garanti : de même que la clé de l'énigme est le retour vers le centre duquel est racontée l'intrigue, c'est-à-dire l'opération menée par Ogden pour brouiller ses propres pistes, de même chaque quête informative dans des endroits très concrets, matérialisés dans le texte par des références précises (les villes, les routes inter-états), conduit à retourner à Plata, endroit imaginaire et donc centre absent.

A l'inverse, dans *Telephone*, le retour sur ses propres traces est, paradoxalement, ce qui pousse à l'action. Zach Wells se trouve sur la route 380, sur laquelle est située le complexe de Bingham, qui selon les dires de la serveuse de Bingham Eatery n'est jamais un lieu de passage, mais un lieu où on s'arrête soit parce que l'on est perdu soit parce qu'on est arrivé à destination :

“There's no passing through Bingham. You're either here because of whatever weird shit brought you here or you're lost. I pegged you for lost.”

“I'm plenty lost,” I said, “but I know where I am.” (*Telephone*, 141)

Le glissement sémantique vers le fait d'être perdu au sens existentiel et pas littéral et géographique est ce vers quoi tendent en réalité les romans d'Everett, la superposition entre l'orientation dans l'espace et la capacité à décider du cours de sa vie permettant également d'examiner chaque rapport et relation à l'espace, chaque déplacement, comme porteur de sens métaphorique.

Les trajectoires de Zach Wells le ramènent au point de départ et ne font que lui rappeler des souvenirs de trajectoires précédentes.

I returned to my Jeep and drove to the end of the trail. It was only midday. I drove north to what I believed was an old dirt mining road. It was arrow straight for five miles, then turned east for a mile, where the road hit a primate trail that looked more like a rocky wash than anything. I was reminded of a time when I followed directions to a high mountain lake farther north in New Mexico. (...)

The road never got better and actually petered out completely as the hillside flattened, just when a highway came into sight. When I got to that road, I realized it was, in fact, 380, the road that had taken me so many times now from San Antonio to Bingham and on to the Nazis' compound. I had come full circle; it seemed I could not escape. (*Telephone*, 195)

L'ancienne route de la mine n'en finit pas de disparaître : elle devient une piste rocheuse, puis se fond complètement dans le paysage au moment où, abruptement, Zach remarque l'autoroute qu'il empruntait précédemment pour enquêter sur la séquestration des femmes mexicaines. L'absence de liaison entre autoroute et fin de la piste semble suggérer une rupture, une déconnexion, et la primauté du hasard par rapport à la traque.

L'action entreprise par Zach à la fin du roman, celle qui lui permet de fuir l'état de sa fille, est de ramener chez elles les femmes mexicaines enlevées à Ciudad Juarez pour être exploitées dans une usine. Ce déplacement-ci, s'il prend la forme d'une boucle, d'un retour, n'a pas de conclusion textuelle dans le roman, à l'instar de l'envol de Craig Suder. L'utilisation du bus scolaire en elle-même suit ce fonctionnement. Avec l'aide de ses complices, Zach subtilise un bus pour sauver les femmes ; mais comme le bus a dû être mis en route sans les clés, il lui est impossible d'arrêter le moteur sous peine d'être coincé. Le bus fonctionne alors comme miroir de l'action de Zach, lancée sans pouvoir s'arrêter. La connotation symbolique du bus comme véhicule collectif et donc de celui qui le conduit pour sauver un groupe de personnes comme le Messie est rendue d'autant plus évidente par la présence d'une variation de cette scène dans *American Desert*, seize ans avant la publication de *Telephone*. Ted Street dérobe un bus pour sauver les enfants de la secte de Big Daddy, tout comme Zach Wells monte une opération de sauvetage des femmes mexicaines, à la différence que le terme de son exploit est atteint dans les limites du roman. La route empruntée, route 380, est la même.

He crawled into a yellow school bus, curled up on the floor next to the driver's seat and drifted off to sleep. (*AD*, 247)

But one has to accept something on faith and so he accepted that it was only the next day, a small thing, but something. While sitting, waking and touching his sutures, he noticed that the key was stuck into the ignition of the bus. Without wasting time considering the action, Ted climbed into the driver's seat and started the engine. (...) He drove this way and that until he found himself on a major highway, Route 380, and he pointed the bus west. (*AD*, 252-53)

Le trajet vers l'Ouest non pas pour conquérir, mais pour ramener des enfants vers leurs points d'origine, suggère une subversion de l'habituelle fonction symbolique de l'Ouest dans la mythologie américaine, au moyen d'un autre élément emblématique, le bus scolaire jaune. Le véhicule de sauvetage apparaît ainsi comme une version séculaire d'une arche qui serait pilotée non par Noé mais par Jésus, ôtant les enfants à une version de la religion pervertie par l'extrémisme. Ted incarne une prise d'action

déterminée par sa capacité à saisir une opportunité et mise en valeur comme « foi » dans l'incertitude et l'apparente insignifiance des choses (*faith* dans le texte).

Le véhicule est ainsi ici à la fois l'instrument du sauvetage et ce qui pousse Ted à se lancer dans l'entreprise, à l'intersection entre symbole, outil, et agent de l'action avec la clé sur le contact. A l'inverse, l'hélicoptère dans lequel le fait monter Clancy, un militaire qui vient le récupérer dans le désert après que Ted s'est enfui du bunker de Big Daddy, est fétichisé et condense les complots attachés à l'armée américaine : « “Have you ever heard of those nuts who believe in the black helicopters?” (...) “No, I ride around in the black helicopters.” » (*AD*, 152). Clancy incarne ainsi un thème déjà présent dans *Watershed*, la disqualification d'éléments existants et historiques sous l'étiquette de théorie du complot. Les hélicoptères noirs convoquent l'imaginaire des opérations militaires et celui des OVNI fantasmés dans la littérature complotiste des États-Unis de la fin du XXe siècle :

The helicopter kicked up a cloud of lighter-colored dust as it set down on what Ted guessed to be a military facility somewhere in New Mexico, or so he reasoned, judging from the landscape and the / duration of the journey. To his surprise he had fallen asleep in the air. Over Arizona he'd dreamed that his head had never been re-attached to his body and that Gloria had been allowed to take it home. (*AD*, 159)

L'espace onirique même de Ted Street semble être contaminé par les connotations de ce voyage en hélicoptère, puisqu'il rêve que ce qui lui est arrivé est réécrit, effacé, comme on supposerait qu'une organisation gouvernementale pourrait effacer certains événements gênants d'un « redacted » sommaire.

La voiture, si son statut d'artefact américain symboliquement chargé est important, est avant tout source de mauvaises interprétations et de fausses pistes. L'attention portée à la marque, l'année, la couleur de la plupart des véhicules dans le corpus est alors contrebalancée par la difficulté à les insérer dans un paradigme indiciaire. Alors que l'identification d'une voiture est supposément unique et fiable via la plaque d'immatriculation, à plusieurs reprises cette identification est avortée dans la narration. Ainsi, dans *Watershed*, Robert Hawks possède un pick-up identifié sous tous les angles possibles : couleur, marque, année.

I owned a royal blue 1955 Studebaker pickup with a wraparound rear window. It ran most of the time, and the colder it got, the more reliable the truck seemed to be. There was another truck just like it in Denver. I would see it parked in various lots downtown quite regularly, although I never saw the owner, I envied the person – that truck had better tires than mine. (*Watershed*, 135)

Cette ressemblance est ce qui conduit Karen, son ex-compagne, à se tromper de voiture en voulant voler celle de Robert et à déplacer l'autre pick-up.

De même dans *The Body of Martin Aguilera* : le fait que la plaque d'immatriculation du van suspect que Lewis Mason repère soit couverte de boue et empêche sa lecture est précisément ce qui permettra de le reconnaître par la suite.

He guessed the van had Texas license plates, but it didn't. He thought it might have been a California tag, but it was so covered with mud he couldn't see. He remembered that he could not make out the tag because of the dirt. (...) He left the building and made a wide circle in the parking lot to get a view of the rear plate of the van. It wasn't a New Mexico tag, he knew that, but he couldn't make it out. Because of the dirt. (*TBOMA*, 63)

Assumption est parsemée de voitures signifiantes, reconnaissables, à traquer pour résoudre les enquêtes : ainsi de la Volkswagen bleue dans la section « My American Cousin », qui est examinée comme on examinerait un cadavre avec la police scientifique. Lorsqu'ils trouvent la voiture, Ogden pose sa main sur le capot pour vérifier la température, comme on le ferait pour un cadavre, et examine le sol comme on le ferait pour chercher une tache de sang « The men got out and examined the car. Ogden put his hand on the hood ; it was cold. He looked under the car and saw that the ground was soaked underneath. » (*Assumption*, 119) De même, plus loin dans le texte, Ogden accomplit un examen scientifique de la voiture qui s'apparente à une autopsie. Il parcourt la boîte à gant, le coffre à l'avant, le tapis côté conducteur : « He wore gloves and found himself trying to disturb things as little as possible, in deference to science » (*Assumption*, 126). Cette voiture reconnaissable et reconnue, immobilisée donc analysable, tranche par rapport au van blanc qu'Ogden et Warren voient quitter la scène quelques moments après la découverte de la cabane, et qui ne comporte aucun signe distinctif :

“White van, no plate read. Only about a thousand white vans in this county.”
“Did you see anything special about it?”
“No. It was fast.”
“It wasn't empty,” Ogden said. “It would have skidded out somewhere in that mud if it was empty.” (*Assumption*, 121)

L'interchangeabilité des voitures ici empêche toute localisation, tandis que la Volkswagen bleue est perturbante parce que sa plaque d'immatriculation ne renvoie pas à sa description, et qu'il s'agit d'une voiture de location, dont les conducteurs et conductrices sont multiples. La remontée de la chaîne indiciaire est rendue difficile par cela même qui devrait faciliter le travail d'enquête : « The plate came from a place

called Dave Delmonte's Rent-a-Ride in San Juan Capistrano, California. Except that the car with that plate is supposed to be a yellow Ford Focus. » (*Assumption*, 124-125)

Les pistes sont ainsi brouillées pour les enquêteurs, mais se compliquent également pour le lecteur confronté à une multiplication d'identités, de voitures, dont il est difficile de conserver une image cohérente. La proximité de la découverte de la Honda Civic bleue et de celle de la Volkswagen bleue, leur couleur partagée, l'examen mené par Ogden dans les deux cas, tout cela semble créer une forme de superposition des artefacts qui invite à opérer sur le mode de la différence et de la répétition :

He sat behind the wheel. The seat was pulled up close, so Caitlin must have been the driver. He looked at the dash, opened the glove box and found it empty, except for some paper napkins and a service manual. He came out and put the beam on the partially raised hood. (*Assumption*, 128)

La découverte du corps de Caitlin Alison dans le coffre fait figure de centre absent, puisque seule la réaction d'Ogden nous est donnée une fois le coffre ouvert : pas de description, le texte fait par la suite référence pour la première fois au cadavre de la femme dans le coffre en utilisant l'adjectif « the » (« the bound woman », *Assumption* 128) comme s'il s'agissait d'une information connue et déjà donnée, avant même de donner au lecteur l'information de sa présence ; l'enfermement dans le point de vue d'Ogden est ici renforcé.

La voiture, enfin, de même que la maison, sert de marqueur de statut social dans *So Much Blue*. Chez les Frazar, dont le fils Jason est soupçonné par Kevin d'être le père du bébé que sa fille April porte, le caractère ostentatoire de leur parc automobile est souligné. La valeur de la voiture comme signe a ainsi à voir avec l'image projetée de prospérité économique, mais aussi l'instrumentalisation de cette image auprès de leurs clients et donc sa monétisation en termes de capital, autant que de capital symbolique.

The Frazars made their deliveries in an old '63 Ford flatbed with a rusted-out quarter panel. I knew this was for the benefit of their so-regarded upscale customers. I had seen the elder Frazar any number of times in his expensive Audi, his very pretty third wife, a former Miss Utah, seated beside him. The boy, Jason, tooled around in a fancy, school-bus-yellow 4x4, the make of which I never knew, but I often wondered if the battery of fog lights actually worked. This to say that they probably had just as much dough as their with-scorn-adjudged clientele and were every bit as ostentatious with said dough, but played a part in the class drama for profit. The irony of course was that it no doubt cost them more to keep their display piece of a truck running than they would have spent on a new ruck. If it had been merely an aesthetic choice then I would

have been on board, but the deception was fairly barefaced and I found it slightly odious or noisome, as my father would have said. (*SMB*, 105)

Dans *So Much Blue*, l'exploitation des potentialités sémiotiques de la voiture porte sur les symboles économiques qu'elles portent.

La voiture dans *Assumption* occupe en revanche une place double : omniprésent véhicule qui permet à Ogden de sillonner le pays pour littéraliser le travail d'enquêteur comme déplacement entre les signes, elle est aussi le lieu de fourmillement sémiotique qui participe au brouillage des pistes, et se trouve donc à la fois être outil permettant de relier et élément à relier.

La réécriture de Médée dans *For Her Dark Skin* inclut des transpositions de concepts contemporains au contexte antique, notamment dans les conversations portant sur les chars. Ils y sont mentionnés avec les mêmes connotations et éléments de langage que l'on trouverait pour des voitures dans une ville contemporaine, ce qui permet un va-et-vient entre lecture du mythe et pertinence quant à des problématiques de l'époque d'écriture tout en faisant signe métafictionnellement vers son statut de réécriture. Ainsi, lors d'une conversation entre Créon et Médée, le sujet des chars est traité de la même façon que le problème de stationnement des voitures dans une ville du vingtième siècle, et les chars sont décrits comme ayant les caractéristiques de voitures contemporaines. Créon envisage de créer un impôt sur les chars :

Far too many chariots, far too few places to park them. And so many just for show. We've paved a flat – see over there – a place to leave them. I'm having to consider a chariot tax. (*FHDS*, 75)

Quant à l'apparence des voitures, elle évoque elle aussi un univers différent de celui dans lequel la tragédie est supposée se tenir.

We sat, ate, and watched the chariots rattle by. I would have to purchase one. The fashion was to personalize one's vehicle with wood-cutting of a distinctive design. Many were very sporty. (...) Creusa climbed down from the bed of a red chariot with sloping sides which curved up into fins in the rear. (*FHDS*, 85)

L'emploi anachronique de l'adjectif « sporty » dans l'extrait rompt le cadre contenu du mythe grec antique, et lui superpose une grille de référence et d'interprétation contemporaine. La symbolique de la voiture est ici utilisée purement comme signal vers le fait qu'il s'agit ici d'une réécriture antique produite par un auteur américain, comme s'il lui était impossible d'exclure le filtre national symbolique de son roman.

La mode de personnaliser son véhicule rappelle la pratique du *tuning* ou personnalisation automobile, de même que le char rouge aux ailerons rappelle la mode des empennages de voitures aux États-Unis dans les années 50 et 60, propulsée par des marques de voitures emblématiques telles que Cadillac et Chrysler ; un exemple de cette mode se retrouve dans *So Much Blue*. La voiture « crie » en anglais américain lorsqu'elle est démarrée : « The blue one, the '63 Caddy Coupe de Ville, was a finned beast that screamed in American English when Richard cranked the engine. » (*SMB*, 23) La voiture s'exprime ainsi bruyamment et métaphoriquement dans l'économie sémiotique du texte sa fonction comme symbole des États-Unis.

L'idée de véhicule, de transport d'un point à un autre, de déplacement entre deux points, est ainsi incarnée chez Everett entre autres éléments par la voiture, au niveau métaphorique comme au niveau de l'intrigue. En tant que symbole culturel déjà chargé dans l'imaginaire collectif américain, elle se voit conférer une substance et une épaisseur, et finit par prendre le dessus sur l'idée de destination.

He had loved that car as a kind of lifeline to his past, connoting some stupid notion of a free existence. He had no need for that kind of sentiment now. (*AD*, 97)

Ted Street dans *American Desert* se détache de la fétichisation et de l'élaboration du simulacre à laquelle participe la voiture dans le paysage sémiotique états-unien. La description qu'il fait de sa maison est en effet accompagnée d'une conversation sur les dommages subis par sa voiture lors de l'accident qui l'a décapité :

Now, as he stepped into the dusty garage, he looked at the minivan they had found he couldn't live without, but even that didn't bother him. Now it was a symbol of the children, though people didn't use to need such things. He looked to Gloria and asked about the Lancia. (...) "I think it was totaled." "It doesn't matter," Ted said and he meant it. He had loved that car as a kind of lifeline to his past, connoting some stupid notion of a free existence. He had no need for that kind of sentiment now. (*AD*, 96-97)

De même que la maison symbolisait la classe moyenne, le monospace incarne la famille nucléaire et son besoin de véhicule spacieux pour transporter les enfants, en même temps qu'une sorte d'abandon de toute préoccupation esthétique quant au véhicule. La reconnaissance de la futilité de l'attachement à un élément tel que la voiture passe par la prise de conscience de son poids symbolique, et le rejet des référents et de l'attachement à ces derniers.

A l'inverse, dans *I Am Not Sidney Poitier*, le train permet de conceptualiser la notion de véhicule sous un angle complètement différent, celui d'une ligne qu'on emprunte et que l'on quitte au gré de la direction qu'il emprunte et des besoins.

“The freight train. It goes to Atlanta. And it be going real slow up the ridge. Kinda steep. I jumped on it when I was little. We rode it fer fun. We always jumped off befo' it topped the hill.”

“Where is the train?”

“The train isn't always there. It come by once a day going one way and at night goin' tother.” (*IANSF*, 74)

Le train, contrairement à la voiture, semble exister dans une sorte de mouvement à la fois perpétuel et pendulaire, dans un sens puis dans l'autre. Caractérisé par la simultanéité, il permet de répondre « oui » à une question demandant de choisir entre deux alternatives et reconfigure l'environnement de façon contraire à la logique ordinaire :

“Is it two miles or twenty?” I asked.

“Yep.”

“Well, which?”

“Depends on which way you go,” she said. “Any fool know that.” (*IANSF*, 75)

On observe ainsi dans les différentes manifestations de ce qui permet le transport et la circulation un spectre de valeurs sémiotiques permettant une structuration d'un espace américain en tension entre le lisse et le strié (Deleuze, *Mille Plateaux*). En effet, si précédemment l'on s'était attaché à examiner les modalités de structuration verticale de l'espace américain et au-delà, à travers l'attachement aux routes, aux voitures, aux véhicules de façon générale, et aux parcours permettant de relier entre eux des endroits bien précis, on constate dans l'examen de la manière dont cet espace est envisagé une subordination du point à la ligne, de la destination au parcours, de l'origine au trajet.

On a pu observer que le corpus à l'étude repose sur une tension entre les points et les lignes tracées entre les points, sous toutes leurs formes, que les points soient les villes, terrains, les personnages eux-mêmes, les indices que l'on doit poursuivre, ou les références disséminées dans les textes. L'assignation d'identité à laquelle sont confrontés les narrateurs est en outre avant tout une assignation de place. Le tracé des géographies dans le corpus, géographies territoriales et géographies entre les êtres, tend cependant par l'accumulation des impasses, fausses pistes, retours au point de départ,

et disparitions, à remettre en cause cette primauté du point sur la ligne¹⁴⁸. Comme le soulignent Deleuze et Guattari :

Bien sûr, dans l'espace strié comme dans l'espace lisse, il y a des points, des lignes et des surfaces (des volumes aussi, mais nous laissons de côté pour le moment cette question). Or dans l'espace strié, les lignes, les trajets, ont tendance à être subordonnés aux points : on va d'un point à un autre. Dans le lisse, c'est l'inverse : les points sont subordonnés au trajet. C'était déjà le vecteur vêtement-tente-espace du dehors, chez les nomades. C'est la subordination de l'habitat au parcours, la conformation de l'espace du dedans à l'espace du dehors : la tente, l'igloo, le bateau. Dans le lisse comme dans le strié, il y a des arrêts et des trajets ; mais dans l'espace lisse, c'est le trajet qui entraîne l'arrêt, là encore c'est l'intervalle qui prend tout, c'est l'intervalle qui est substance (d'où les valeurs rythmiques). (Deleuze, *MP*, 597)

La mention des nomades rappelle ainsi la manière dont Everett fait de la maison un objet de cristallisation des tensions entre les narrateurs et leurs identités, ainsi que le lieu de condensation sémiotique de leur insertion dans la vie familiale et collective.

Cette circulation était déjà mise en œuvre au niveau de l'intertextualité, de l'enquête, de l'énigme au centre absent. On assiste ici à une interaction entre paradigme indiciaire et structuration spatiale qui permet aux deux angles d'analyse dans le corpus des romans d'Everett de faire carte, et non pas calque, en mettant en construction et en mouvement les dispositifs que sont les réseaux d'indices et réseaux de lieux. L'absence de frontière hermétique entre les différentes strates de discours chez Everett, ainsi que l'attachement constant des romans à dévoiler le fonctionnement de ce qui relève en effet du domaine du calque ou de la reproduction stérile, engage un mode de lecture qui crée du continu par le discontinu et doit suivre les lignes de fuite mises en place par la structure du texte même. Deleuze et Guattari mettent en avant l'interaction constante qui existe dans le fonctionnement de la carte et au fait qu'elle construit une ouverture, non une fermeture, grâce aux connexions qu'elle met en place.

Tout autre est le rhizome, *carte et non pas calque*. Faire la carte, et pas le calque. L'orchidée ne reproduit pas le calque de la guêpe, elle fait carte avec la guêpe au sein d'un rhizome. Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. Elle concourt à la connexion des champs, au déblocage des corps sans organes, à leur ouverture maximum sur un plan de consistance. Elle fait elle-même partie du rhizome. (Deleuze et Guattari, *MP*, 20)

¹⁴⁸ Comme l'affirme Ralph lui-même à la fin de *Glyph* :

« Nothing comes full circle but stretches out like a line, extending infinitely toward some ideal terminal point that is necessarily only a point, just like I am only a point on the line. But am I insignificant? No. The point is whole, the point is complete, but the line... the line is everything. The line is everything. » (*Glyph*, 207).

Le cercle parfait n'est jamais conclu, mais permet l'établissement de lignes de fuite et d'une esthétique dont le système de valeurs est basé non pas sur la complétude mais sur le dynamisme, l'évolution, le changement.

La déconstruction du mythe de l'Ouest contribue ainsi à ce faire-carte, parce qu'elle permet de déterrer les présupposés de légitimité hégémonique des États-Unis, en remettant en cause le découpage territorial, son histoire, sa généalogie, et en associant réécriture de la conception de de l'Ouest à une réflexion sur la valeur et la subsumption du territoire à l'abstraction que représentent l'argent, la propriété, et la délimitation.

3. Entre appropriation et légitimité : titres de propriété et appartenances

En adoptant une perspective panoramique sur le déploiement de l'espace dans les romans d'Everett, on constate la prééminence d'États comme la Californie, le Wyoming, le Nouveau-Mexique, le Colorado et l'Arizona, ainsi que la récurrence de problématiques liées à la propriété du terrain. Si le Wyoming que l'on trouve dans *Wounded* et *Walk Me to the Distance* peut être sans confusion possible situé à l'Ouest, tant au niveau factuellement géographique que dans les représentations, tant la Californie que le Nouveau-Mexique et l'Arizona peuvent être considérés comme appartenant au Sud-Ouest des États-Unis malgré l'évolution dans le temps des limites de ce qui constitue cette région. Everett lui-même se définit comme un écrivain de l'Ouest, pas du Sud, et sa participation à l'événement « The South » est paradoxalement consacrée, après une déconstruction de la confortable utilisation du Sud comme bouc émissaire pour les aspects non reluisants des États-Unis, à rappeler qu'il a laissé le Sud des États-Unis derrière lui. Ainsi dans l'entretien accordé à Anthony Stewart, Everett s'oppose à une conceptualisation du Sud comme zone à laquelle on assigne tout ce qui crée un malaise dans le rapport des États-Unis à eux-mêmes et leur histoire.

The United States has used the South as a wonderful scapegoat. If you have a really awful member in your family, anytime you do something bad you can point to that member of the family and feel good about yourself —think you have done better. That's what the United States have used the South for, not when just about everyone thought there was nothing wrong with slavery, of course, but later when it became practical to criticize exploitation and segregation. The North and the large western urban areas have excused their behavior toward minorities, the American word for downtrodden and disenfranchised peoples, by blaming the South for all the evils in the land. But the most segregated city in the entire United States is not in the South: that's Chicago, Illinois; and the only place in the whole United States where I have ever been called a "nigger" is Cambridge, Massachusetts. I grew up where the Civil War started but no one ever called me a "nigger" there, though I know my father was. This is what America means to me, and this relationship with the United States supersedes my relationship with the South. *I am a Westerner. I don't think about the South. I don't want to return and live in the South. I want to see the sun set on the ocean.* (Reading Percival Everett, 229-231, italiques ajoutées)

Certains des romans d'Everett ont été publiés dans la collection « Voices from the South » : *Suder* en 1984 et *Cutting Lisa* en 1986, par exemple. Si dans *Cutting Lisa* John Livesey est originaire de Virginie et passe ses vacances en Oregon, Craig Suder est joueur de baseball pour les Seattle Mariners ; leur appartenance à cette collection semble ainsi liée à une question d'origine géographique bien plus que de localisation du roman, de poétique ou d'esthétique. Le fait qu'Everett soit né et ait grandi en Caroline du Sud est mis en valeur sur la quatrième de couverture dans les deux cas : « Raised in Columbia, South Carolina. » L'assignation géographique est ainsi fonction autant de paramètres extérieurs aux textes et de place donnée que de questions de contenu.

2.1. Ancrages et authenticité

La localisation géographique est ainsi autant affaire de mémoire, d'histoire, d'assignation, que de simple délimitation frontalière. Les frontières mêmes des États renvoient à l'histoire de la colonisation et de la conquête de l'Ouest, de la même façon que l'histoire de la propriété foncière peut être déconstruite dans une entreprise archéologique d'examen des conditions de possession de la terre et de l'exclusion qu'elle implique.

La dynamique à l'œuvre dans la constitution de l'Ouest américain, dans l'histoire et les représentations qui perdurent, relève ainsi de trois problématiques qui ont chacune sa place et son déploiement dans le corpus à l'étude : l'authenticité (qui peut se revendiquer d'une écriture authentique de l'Ouest ?), la propriété, et la notion de valeur qui découle de ces deux idées. Le caractère matériel du texte est ainsi produit par l'enchâssement de ces problématiques dans la littérature, qui perpétue ou subvertit des notions préconçues en les mettant en signes et en s'inscrivant dans un certain héritage, tout comme un titre de propriété légitime l'occupation d'un territoire. La prévalence de l'Ouest mythique dans l'imaginaire collectif en faisait un enjeu économique : la popularité des *westerns* au cinéma permettait d'assurer une certaine rentabilité financière adossée à une vision romancée du cowboy blanc, et à une oppression et invisibilisation des minorités raciales et de genre dans l'image perpétuée à l'écran.

La notion d'authenticité et de contrefaçon est une grille de lecture de la littérature américaine qui a été imposée à contrecœur à Everett comme à d'autres auteurs, qu'ils

soient afro-américains ou qu'ils se revendiquent d'une certaine écriture d'un endroit spécifique, le Sud ou l'Ouest. Une superposition de l'authenticité de l'écriture d'une communauté, impliquant une relation de véracité destinée cependant avant tout à la consommation par le public de lecteurs de l'idée préconçue qu'ils se font de cette communauté, et de l'authenticité attachée à la représentation d'un endroit, permet de mettre au jour un rapport problématique de l'écriture à la connaissance, à la valeur, et à la légitimité : la question « qui peut écrire sur et représenter cet endroit » rejoint la question « qui a pu posséder le capital culturel¹⁴⁹, la maîtrise des représentations, et le territoire, afin de perpétuer une conception auto-légitimante de ce territoire ». Everett, dans ses romans de l'Ouest (et ils le sont quasiment tous, si l'on se place dans une logique purement géographique), bat en brèche ces assignations et inscrit dans l'espace représenté dans le texte la déconstruction des couches sédimentaires d'une idée figée de l'Ouest américain.

Dans *True West : Authenticity and the American West*, édité par William R. Handley et Nathaniel Lewis, ces problématiques font l'objet de plusieurs essais visant à mettre en relation les notions d'espace, d'écriture et d'authenticité, à travers l'idée d'appartenance (*belonging*), de propriété (*possession*) et de ce qui est dénommé dans l'introduction « *at home-ness* ».

The most continuous story of the West, then, is neither the (Old) clash of civilization and savagery nor the (New) legacy of conquest, but competing claims of cultural authenticity, even of belonging - in the sense both of an original "at homeness" and of possession. Seen in this light, even the claims of Manifest Destiny relied upon a rhetoric of authenticity in that divine predestination is itself an ontological claim to a sacred sense of origin as much as it is a claim on a future¹⁵⁰.

Le dynamisme constamment à l'œuvre dans la construction de l'idée de l'Ouest comme compétition dans les titres de propriété (à tous les niveaux, géographiques comme textuels) est mis en fiction dans les textes d'Everett, par la constante mobilité des personnages, par la problématisation de leurs origines et de l'assignation aux origines,

¹⁴⁹ Ici sous forme de pouvoir de la violence symbolique, c'est-à-dire « tout pouvoir qui parvient à imposer des significations et à les imposer comme légitimes en dissimulant les rapports de force qui sont au fondement de sa force », Bourdieu, Pierre, and Jean-Claude Passeron. *La Reproduction: Éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Minuit, 2018, p.18.

¹⁵⁰ Handley, William R., and Nathaniel Lewis. *True West: Authenticity and the American West*. U of Nebraska Press, 2007, p.2.

et par la décentralisation entraînée par ces deux éléments. La forte dimension intertextuelle et transdiscursive des romans est également un angle d'approche permettant d'étudier le corollaire de l'authenticité, qui est l'influence qu'exercent les représentations précédentes sur l'écriture du lieu.

The authentic is an original that has many copies. Indeed, the “authentic” gains authority the more it is copied. The New Western History, for example, claims originality at the same time that it creates a following: influence is the paradoxical (and often desired) result of originality. Yet influence is also a burden that Americans have for so long sought to shake culturally from their shoulders (usually by abjuring European models) and a burden within any marketplace of new ideas and products under capitalism. (*True West*, 2)

De *Suder* et *Walk Me to the Distance à Telephone*, l'horizontalité de la délimitation des propriétés et des espaces est mise en contraste avec la verticalité métaphorique qui consiste à extraire des ressources du sol, avec l'idée de profit ou de connaissance scientifique. La valorisation du territoire était l'un des arguments justifiant la conquête du territoire américain par les colons, puisque selon eux les populations autochtones n'étaient pas capables d'actualiser tout le potentiel du territoire qu'elles occupaient. Légitimité, déconstruction, virtualité et productivité sont ainsi intimement liées ; la perpétuation et subversion dans le texte d'une conception du territoire comme potentiel permettra dans le cinquième chapitre de dégager une poétique de l'affect de cette approche du territoire, vu davantage selon l'angle de l'incompréhensible et de l'inexploitable que sous une perspective d'abstraction totalisante, par l'argent, par la connaissance, ou par la mise par écrit de la propriété.

3.1. Poétique verticale du cadavre : le territoire comme vie et ressource

La présence des cadavres et enterrements détournés dans le corpus, analysée précédemment sous une perspective d'enquête, attire l'attention sur le sol comme potentiel de résurgence du passé que l'on cherche à dissimuler. De même que chasse, traque, pêche suivaient le fonctionnement du paradigme indiciaire pour mieux mettre en valeur sa dimension de force d'abstraction insuffisante à la résolution, de même, ici, la répétition d'enterrements qui n'offrent pas de clôture satisfaisante fait du territoire, du sol pris dans une verticalité, une surface hantologique¹⁵¹, selon les termes de

¹⁵¹ La trace à la fois visible et invisible, qui hante le présent, et que Derrida caractérise comme étant le propre de l'hantologie dans *Spectres de Marx*, est ici donnée par la superposition de couches historiques et sédimentaires, à travers la figure des cadavres (réels ou métaphoriques) enterrés dans le sol. Les

Derrida, et qui se combine à la pratique de remontée générique et intertextuelle, ainsi qu'à l'importance de la génétique et de la généalogie. Dans *I Am Not Sidney Poitier* comme dans *God's Country*, la temporalité linéaire de la mort (mourir, puis être enterré par d'autres) est concentrée : Not Sidney et Curt creusent leur propre tombe. « Since there was a shovel in my hands and ground beneath my feet, I assumed he wanted me to dig my own grave, so I started » (*IANSP*, 50) et « The sun was past straight up and slipping west and I was still digging. I was standing in a shoulder-deep hole that was approaching the dreaded six feet. It weren't no grave, unless they was planning on putting me in upright. » (*GC*, 108) Curt et Not Sidney ont en commun de ne pas succomber à cette activité, mais également d'avoir un rapport à leur identité déterminé respectivement par une satire du cowboy de l'Ouest des États-Unis et par l'acteur Sidney Poitier et ses films. Dans les deux cas, une partie fondamentale de l'identité culturelle américaine, une partie que l'on peut également considérer comme problématique puisque largement fondée sur une perpétuation de la complaisance à l'égard de l'histoire du pays, de son autodéfinition, et de son traitement des minorités de race et de genre, se trouve symboliquement mise en terre de façon temporaire.

De même, dans *Zulus*, l'univers post-apocalyptique est celui de l'indifférenciation ; le roman est le seul dont la localisation ne soit pas définie, et ce brouillage de la définition de l'espace est reproduit à l'échelle de la limite entre vie et mort. Si Alice emprunte l'identité d'un bébé mort, le faisant ainsi ressusciter à l'échelle administrative et référentielle, Geraldine Rigg, sa partenaire de l'alliance de rebelles qui réside dans les souterrains en dehors de la ville et prend Alice sous son aile, ne parvient à se projeter dans le futur que pour envisager sa propre mort et garantir la possession de son corps et le succès de son enterrement à ce moment.

mythes auxquels s'accrochent les États-Unis et qui font l'objet de renversement par Everett ne parviennent ainsi pas à dissimuler les spectres historiques, qui continuent de se manifester sans pour autant que leur origine précise soit localisable. Les romans du corpus donnent une place, tout en mettant en valeur le caractère toujours différé de leur origine (ainsi du paratexte dans *Watershed*, dans lequel la source est parfois dissimulée).

« Pour le dire en deux mots, la pensée déconstructrice de la trace, de l'itérabilité, de la synthèse prothétique, de la supplémentarité, etc., se porte au-delà de cette opposition, au-delà de l'ontologie qu'elle suppose. Inscrivant la possibilité du renvoi à l'autre, donc de l'altérité et de l'hétérogénéité radicales, de la différance, de la technicité et de l'idéalité dans l'événement même de la présence, dans la présence du présent qu'elle disjointe *a priori* pour le rendre possible [donc impossible dans son identité ou sa contemporanéité à soi], elle ne se prive pas des moyens de prendre en compte, ou d'en rendre compte, les effets de fantôme, de simulacre, d'« image synthétique », voire, pour parler dans le code marxiste, d'idéologèmes, fût-ce dans les formes inédites que la technique moderne aura fait surgir. » Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*, Galilée, 1993, p.126.

They tell all these people that they are winning money, but where in the world can they spend it? What do you buy when there's nothing to buy? If there was something to buy and you had the money, what would it be?"

Alice Achitophel shrugged. "Gee, I don't know. What about you?"

"I'd buy a plot."

"What?"

"A plot," Geraldine Rigg said. "A piece of ground in which to be buried when I die."
(*Zulus*, 199-200)

Dans une temporalité dans laquelle tout le monde semble s'attarder dans un environnement stérile et statique à tous points de vue, sans être pour autant complètement mort, le désir de Geraldine Riggs de s'assurer que son décès marque une véritable rupture et que son contrôle sur son propre cadavre soit garanti via l'achat du terrain traduit une conception de la propriété du sol comme inaliénable, y compris post-mortem.

Les cadavres sont sans cesse subtilisés, déterrés ; ils ressurgissent périodiquement, comme un rappel métaphorique que l'apparente stabilité des délimitations du territoire ne doit pas être prise pour acquise. Les territoires sont investis d'une triple valeur, monétaire, affective, et esthétique, qui ne cesse d'être remise en question dans le texte, en particulier lorsque ces valeurs deviennent l'enjeu de toute ou partie de l'intrigue. Ainsi, dans *I Am Not Sidney Poitier* comme dans *Walk Me to the Distance*, la quête d'un endroit que l'on peut nommer « chez-soi » semble problématisée contre l'idée d'origine conditionnant la relation possible à établir, et contre l'idée de conquête. La recherche d'authenticité s'y trouve ainsi présentée comme un échec en devenir à partir du moment où elle devient autre qu'un horizon. David Larson, en arrivant à Slut's Hole, Wyoming, est tiraillé entre deux sentiments et conceptions du territoire. D'une part, il ressent la satisfaction de revenir aux États-Unis, définis comme un « gros morceau de propriété privée » : « You know, I've really missed this country. It's a big hunk of real estate. » (*WMTTD*, 7) Le roman conceptualise le lien qu'il est possible d'établir avec un endroit par la négative : il n'est pas nécessaire d'être originaire dudit endroit, ou de le posséder légalement. David développe une appréciation esthétique pour Slut's Hole qui n'est née ni de la connaissance de l'endroit, puisque ce passage est situé au tout début du roman, ni d'une légitimité tirée du fait qu'il y serait né.

"Sure is a pretty place", David said.

"It's a place you've got to be born to. Not too many people, none that I know of, think it's pretty." (*WMTTD*, 14)

Cette dissociation entre *belonging* ou *at-homeness* et origine géographique et familiale se poursuit dans la discussion entre Howard et David, dans laquelle la relation à l'endroit de naissance est à la fois naturalisée via la métaphore de la gravité et décrite en termes belliqueux (*homefront*) : « “No intense gravitational pull to the homefront, huh?” “I wish I could say it was something like that, but I really don't know.” » (*WMTTD*, 21) Le fait d'être chez soi est ainsi conceptualisé en termes davantage dynamiques que statiques, et est vu comme davantage basé sur le hasard que sur une forme de relation *a priori* ; en revanche, il s'agit également d'une décision quasi-instantanée, ce qui semble être contradictoire avec l'idée précédente. La coexistence de l'idée de coup de foudre avec celle d'évolution permanente du rapport au lieu fait du titre de *Walk Me to the Distance* une juxtaposition paradoxale et spatiale de l'idée de chez-soi avec l'idée d'horizon : loin d'être statique, il s'agit de s'attacher à quelque chose qui n'est pour autant pas saisissable de façon définitive et achevée.

At that moment, David had the thought that he should stay here, where he had so oddly landed. (*WMTTD*, 12)

Dans *I Am Not Sidney Poitier*, la quête de soi prouve que l'objet de la quête lui-même n'existe pas, que l'idéal de plénitude du soi que l'on pourrait définir comme l'absence de *self-consciousness* qui crée une disjonction entre soi et soi et fait du sujet son propre observateur perpétuel, est inatteignable¹⁵².

La spatialisation de la quête de soi telle qu'elle est incarnée dans *I Am Not Sidney Poitier* fait du territoire le lieu métaphorique d'interprétation et donc d'enquête inachevée. L'idée de centre absent fait donc de la notion de propriété, de légitimité, d'authenticité, un horizon inatteignable.

La relation des Etats-Uniens blancs au territoire est en effet décrite comme une spoliation perpétuelle, subtilisation d'un signe à un autre ou disparition achevée des signes de propriété, dans *Watershed* comme dans *God's Country*, *Erasure*, *I Am Not Sidney Poitier*, *Grand Canyon Inc.* et *The Body of Martin Aguilera*. Dans *Watershed*, le territoire imaginaire de la réserve de Plata est sans cesse mis en perspective par les paratextes portant sur l'histoire du déplacement des autochtones au fil des siècles

¹⁵² « I came back to this place to find something, to connect with something lost, to reunite if not with my whole self, then with a piece of it. What I've discovered is that this thing is not here. In fact, it is nowhere. I have learned that my name is not my name. » (*IANSF*, 234)

d'installation et de conquête par les colons et l'administration américaine. Loin d'évacuer l'histoire des États-Unis comme lointaine, *Watershed* la remet sur le même plan que l'intrigue du roman, et refuse ainsi de figer dans le temps des pratiques qui sont toujours d'actualité. Les habitants de la réserve décrivent ainsi comment leur engagement dans l'AIR¹⁵³ a conduit à une suppression du revenu qui leur est dû et qui est tiré de l'exploitation des ressources des terres dont ils sont propriétaires par l'éleveur qui y fait paître son bétail.

“We used to get checks for our land,” John Hat said. “Good old Form 5-5525. How much land do we own, Leonard?”

“One-ninety,” Leonard said. (...)

“Yeah, the BIA used to collect the lease money from the white rancher who grazes his cattle there and send us a check four times a year. But now, since we've been in AIR, the checks don't come. The rancher still grazes his cattle, but the checks don't come. We still have the same post office box in Mobridge, but the checks don't come.” (*Watershed*, 145)

La possession de terres est alors évaluée comme conditionnée à une acceptation passive des conditions imposées par les autorités, qui établissent les règles tout en voyant leur légitimité et fiabilité désavouée par les extraits de discours, textes de lois, et autres documents historiques montrant l'impossibilité de faire confiance à l'administration. De même que le lien établi entre titre de propriété et personne ne suffit pas à garantir le revenu pourtant dû, de même le lien entre exploitation du terrain et paiement (« the checks don't come ») est rompu, malgré la stabilité référentielle garantie par la boîte postale. L'action politique menaçant le statu quo, déjà injuste, est ce qui entraîne une nouvelle injustice ; à cet égard, la présence à la fin du dialogue entre Robert et les activistes de l'extrait du discours de Truman au moment de la signature de l' « Indian Claims Commission », ou Commission des revendications indiennes, en 1946, est éloquente à plusieurs titres. D'abord, parce que cette commission visait à ouvrir la possibilité aux tribus même non reconnues à l'échelle fédérale de faire part de leurs griefs à l'administration ; cette commission n'ouvrait cependant aucune possibilité de restitution des terres, seulement de compensation financière. Ensuite, parce que ce discours de Truman est marqué avant tout par la volonté d'excuser le gouvernement américain et d'affirmer que la justice et le respect des communautés amérindiennes ont empreint leur gestion depuis 1787. Le processus même de correction des erreurs que

¹⁵³ Le mouvement « American Indian Revolution », interne à la réserve de Plata dans le roman, est une variation sur l'AIM, *American Indian Movement*, organisation fondée en 1968 dans le but de lutter contre les difficultés spécifiques auxquelles les peuples autochtones étaient confrontés.

Truman met en avant comme constitutif de son administration est ainsi mis en valeur dans la citation qu'Everett en fait comme étant dévoyé, comme manière d'empêcher toute remise en cause et réelle correction, principalement en s'abstrayant de la responsabilité et en accolant à leurs actions l'étiquette d'erreur (*mistake*). Le discours de Truman est ainsi une exégèse de la raison derrière la loi, mais surtout des deux cent ans passés, pour les figer en coupant le lien entre action et responsabilité. Les discours dénonçant l'injustice de la colonisation des États-Unis sont balayés d'entrée de jeu comme échec de compréhension et donc d'interprétation. C'est, dans l'enjeu territorial, toute la chaîne d'abstraction du monde par le langage qui est remise en question à de multiples niveaux et sous deux temporalités superposées.

President Truman: *The bill makes perfectly clear what many men and women, here and abroad, have failed to recognize, that in our transactions with the Indian tribes we have at least since the Northwest Ordinance of 1787 set for ourselves the standard of fair and honorable dealings, pledging respect for all Indian property rights.... It would be a miracle if in the course of those dealings – the largest real estate transaction in history – we had not made some mistakes... We stand ready to correct any mistakes we have made.*

Le langage de l'échange entre deux parties égales est omniprésent, lissant les aspérités de l'histoire de la colonisation : « *real estate transaction* », « *transactions* », « *fair and honorable dealings* ». L'un des intitulés de *Zulus* fait remonter à la surface sous forme d'inscription liminaire de chapitre le mensonge au cœur de la conception du territoire américain, en traçant une ligne depuis la Bible jusqu'au monde post-apocalyptique du roman.

I is for ichor. "... there is no soundness in it ; but wounds, and bruises, and putrefying sores; they have not been closed..." I is for Isaiah, for the Indian Reorganisation Act. "If ye be willing and obedient, ye shall eat the good of the land." (*Zulus*,111)

Les deux passages sont tirés du livre d'Isaïe, dont Everett extrait également la phrase récurrente « Set thine house in order » analysée plus haut. La première provient du premier chapitre, sixième verset, et la deuxième de ce même chapitre, verset dix-neuf. Le premier chapitre constate la déchéance de Juda, ci-dessous en contexte avec le verset cité en italiques, dans la traduction de la Bible du Roi James dont il est extrait :

⁴ Ah sinful nation, a people laden with iniquity, a seed of evildoers, children that are corrupters: they have forsaken the Lord, they have provoked the Holy One of Israel unto anger, they are gone away backward.

⁵ Why should ye be stricken any more? ye will revolt more and more: the whole head is sick, and the whole heart faint.

⁶ *From the sole of the foot even unto the head there is no soundness in it; but wounds, and bruises, and putrefying sores: they have not been closed, neither bound up, neither mollified with ointment.*

⁷ Your country is desolate, your cities are burned with fire: your land, strangers devour it in your presence, and it is desolate, as overthrown by strangers.

⁸ And the daughter of Zion is left as a cottage in a vineyard, as a lodge in a garden of cucumbers, as a besieged city.

Le parallèle qui est établi entre le corps et la terre par *Zulus* et par le livre d'Isaïe est ici mis de côté par le découpage de la citation, donnant l'impression que le verset 6 ne parle que du territoire, comme le verset 19 qui est cité plus loin dans l'intitulé du chapitre ; cependant, on peut arguer ici que l'omniprésence de la superposition entre langage du corps et langage du territoire est tellement importante dans le roman qu'une simple évocation des blessures, combinée à la citation du verset 19, suffit à suggérer que l'on parle bien ici d'un territoire métaphorisé en corps humain et non pas d'un corps humain en tant que tel. L'invective qui suit dans le texte biblique poursuit le constat du fait que la Judée est arrivée à son terme en tant que nation, et qu'il n'y a plus rien à en retirer : elle n'est qu'une immense blessure que personne ne s'attache à guérir. Le parallèle établi entre référence biblique et États-Unis contemporains est explicite : du livre d'Isaïe à l'*Indian Reorganisation Act*, se répètent les mouvements d'expulsion et de déplacements des populations, tandis que l'idée de promesse rompue est présente en filigrane dans la deuxième citation. « If ye be *willing and obedient* » ressemble en effet à l'attitude requise des populations autochtones à chaque redécoupage de leurs terres subi au nom du gouvernement américain : en échange de docilité, la promesse de terres propres, ainsi qu'envisagé par l'*Indian Reorganisation Act* qui visait à inverser en 1934 la politique d'assimilation qui avait prévalu jusqu'à ce moment.

A l'opposé de cette rhétorique de la réécriture et de la dissociation, les résidents de la réserve de Plata mettent en valeur responsabilité et interconnexion, à travers l'image fluide de la rivière. La relation d'interdépendance entre montagne, poisson, rivière, et personnes, est mise en valeur ; l'importance de l'ancrage temporel par une occupation prolongée et consciente de la terre, par contraste avec la simple origine ponctuelle, fait de l'attaque de la rivière une destruction simultanée de la tribu.

“The mountain is dying,” she said. « My grandfather told me that before he died. He said the river is no longer any good. He said the Plata can't feed the fish.”

“The Plata is in trouble, but it's not dying.”

“You should come to the reservation and meet my people. They’re a part of this land. I didn’t grow up here, so I’m not. But my mother is as much a part of this land as Silly Man Creek.” (*Watershed*, 19)

Contrairement à la relation d’exploitation via une transaction monétaire (ou non) codifiée par la confiscation des terres, ici l’horizontalité (véritable, non pas mensongère comme celle vantée par Truman) est vue comme une manière de maintenir en vie simultanément faune, flore, et territoire. L’Ouest tel qu’Everett le dépeint dans sa dysfonctionnalité est envisagé dans une verticalité sémiotique et exploitable, comme un texte sur lequel on forcerait une unique interprétation pour des raisons de profit. De *God’s Country* à *Grand Canyon Inc.* et *Telephone*, en passant par *I Am Not Sidney Poitier*, la propriété et l’exploitation des sols s’y dessinent dans le temps comme l’équivalent matériel d’une interprétation verticale et unilatérale. Une terre improductive n’attire pas les convoitises, puisqu’elle est inexploitable (ainsi de Peckerwood County dans *I Am Not Sidney Poitier*) ; en revanche, une terre pleine de ressources finit par être pillée et dévorée, au niveau symbolique (le Grand Canyon de *Grand Canyon Inc.*) comme matériau.

Peckerwood County, qui tire son nom de l’argot pour décrire une personne blanche et pauvre, est décrit comme un trou noir :

Who would want to own Peckerwood County? The reason it was what it was was because there was absolutely nothing and no one there of any value. It was a terrestrial black hole, rather white hole, a kind of giant Caucasian anus that only sucked, yet smelled like a fart. (*IANSP*, 49)

Le jeu de mots sur blanc et noir fait du comté la littéralisation d’un paradoxe : la répétition de « was » va à l’encontre du néant que l’endroit représente, tout en nourrissant cette impression que tout y est aspiré. Peckerwood County est ainsi le lieu où sémantique et représentation physique se superposent dans la coexistence même de leurs contradictions, ce qui lui fait échapper à la possibilité de le saisir, de le posséder. A l’inverse, dans *Grand Canyon Inc.*, c’est la surexploitation du lieu qui le fait à terme s’effondrer sur lui-même. On remarque des échos entre la citation de *Zulus* commentée plus haut et les passages en italiques de celle qui figure ci-dessous :

I have returned to lay claim to a testament to the American spirit. This canyon was but a scar of nature, a big ditch ripped wider every year by wind and water, *an unmaking of geography*, a destruction. But now, it is Tanner’s Grand Canyon and it belongs to all of us, works for all of us and will forever be reshaped to fit our needs. (*GCI*, 113)

L'ancien statut du Grand Canyon comme blessure dans la nature, inexploitable, et exposé aux éléments naturels, révèle l'idée sous-jacente que Rhino Tanner se fait de la géographie : si l'érosion du canyon va à l'encontre de la géographie, alors celle-ci n'est qu'une manière de figer ce qui n'est pas destiné à l'être. Tanner, exploitant ce canyon, retourne ce dynamisme et cette idée d'évolution en en faisant un objet de contrôle à reformer à l'infini en fonction de l'humain, qui remplace les forces naturelles. L'échec de cette entreprise survient lorsqu'éclate le barrage de Glen Canyon :

Though no one felt the blast, it must have sent one tiny tremor through the ground, deep into the face of the planet, not a big tremor, but the right tremor and the vibration found the wall of Glen Canyon Dam. A small crack formed at the base of the thick concrete, then the weight of all that water, all that time, all those years pressed against the monstrous construction.

A wren heard a tiny noise and flew away.

All the animals began to crawl, slither and fly to higher ground.

The dam cracked, opened, gave up. (...) Everything he had built was completely defeated, washed away forever, no pieces ever to be found. (*GCI*, 125-126)

La réintroduction du mouvement (« tremor », « vibration ») entraîne la destruction de ce qui était censé le supprimer, dans une inondation aux échos de déluge biblique inversé : le roitelet qui s'envole évoque l'envoi par Noé d'une colombe qui devait se poser sur la terre ferme, tandis que les bêtes qui rampent, ondulent et volent s'échappent vers les hauteurs¹⁵⁴. Au lieu de détruire, l'eau ici libère le Grand Canyon de ce qui visait à l'exploiter et le contenir.

La propriété foncière dans *God's Country* est représentée de manière à mettre en valeur la duplicité de Curt Mader, et à travers lui, la manière dont la valeur de la parole donnée, du contrat, et de la transaction, est réduite à néant par une succession de mensonges et tricheries. Curt promet à Bubba de le payer avec une partie de son ranch, avant de jouer son ranch aux cartes et de le perdre.

"I'll give you my homestead. It's a full fifty-two acres. I'll give you all of it."

"All of it?"

"I'll give you six acres." (*GC*, 26)

La surprise de Bubba permet à Curt de revenir une première fois sur ce qui devrait être considéré comme une promesse verbale : de cinquante-deux acres, la diminution drastique à six acres procure un aspect comique, et annonce l'instabilité de la transaction. Par la suite, ils parviennent à se mettre d'accord sur une moitié du terrain,

¹⁵⁴ « Every beast, every creeping thing, and every fowl, and whatsoever creepeth upon the earth, after their kinds, went forth out of the ark. » Genesis, 8:19.

la ligne de démarcation étant choisie par Bubba. Bubba, lors de sa conversation avec les Indiens, rappelle l'illégitimité de Curt à lui offrir son terrain, qui ne lui appartient pas vraiment de toute façon : « “He’s gonna pay me in land,” Bubba said. “Funny, ain’t it. It used to be your land. Maybe I should give it back to you when I get it.” » (*GC*, 60) Dans le roman, Custer se livre à une critique du concept de propriété de celui qu’il nomme le païen, par métonymie pour mieux déployer la vérité générale :

“I suppose you’re all too familiar with the heinous activity of one Big Elk,” Custer said. “That Indian’s scalp will be the crowning feather in my cap. The heathen has no respect for the ownership of land. I mean, we take it and they want it back, keep coming back. Hunting lands, they say. Fishing waters, they say. That’s not it, though. I know why. I know why”. (...) “To confuse me. To confuse *us*. To make us question ourselves, our values.” (*GC*, 127)

Custer, de par sa figure historique connue (ainsi que ses exploits) du lecteur, est alors la cible de l’ironie du texte, en juxtaposant respect de la propriété et l’aveu de la saisie du territoire par les colons, en retournant complètement l’accusation et en disqualifiant les arguments avancés. L’exploitation des ressources par les Indiens est présentée sous un angle différent de l’abstraction de la possession par Mader, qui compte en acres et ne sait même pas s’il y a de la glaise rouge¹⁵⁵ sur son terrain : il s’agit d’un moyen de subsistance (le gibier, le poisson). La violence physique faite au corps, la prise du territoire par la force, et la violence linguistique ici se côtoient, dans la mention du scalp de Big Elk. La découpe du scalp comme la découpe du territoire et sa transformation en surface délimitée permettent de concevoir les dérives permises par une abstraction du territoire et par la désacralisation du mot, de la parole, et de la lettre écrite, en d’autres termes l’abandon de la fiduciaire. Lors de sa transaction avec Bubba, Curt Mader refuse de lui serrer la main, et Bubba se contente de verbaliser leur accord : « Your word will do until we get it all written down » (*GC*, 26). Par la suite, Curt ne met pas par écrit son engagement envers Bubba, mais celui contracté par la suite envers son partenaire de jeu, Clyde McBride : « Curt Mader owes Clyde McBride 52 ackers of land, namely his homsted, namely all the land he poseses. » (*GC*, 32) L’évacuation totale de son précédent engagement vis-à-vis de Bubba de cette cessation de sa terre est rendue manifeste par l’insistance sur l’étendue de sa propriété, précisée de multiples manières : la mesure en acres, le double « namely » explicitant le fait qu’il s’agit bien de toute sa terre.

¹⁵⁵ « “Mader, you got any red clay on your land?” » (*GC*, 48).

La circulation de la terre comme enjeu de possession fait surface dans *Assumption*, en particulier la première section, « A Difficult Likeness », dont les événements débutent par la mort de Mrs. Bickers. Jenny Bickers, qui se fait passer pour sa fille auprès d'Ogden Walker, hériterait d'une mystérieuse parcelle de terrain :

“Then I guess you're the new owner of a parcel of land 'herein referred to as the southeast quarter of section 22, southwest quarter of Section 23, T16R71W in Plata County.’”

“Oh yeah?”

“Nearly a hundred acres as far as I can see from the deed.” Ogden handed the paper to her. “Can't say I know where it is, from that description.” (*Assumption*, 37).

La description du terrain en termes de bornes géographiques, de sections du cadastre du comté, et de coordonnées codifiées ne permet pas de déterminer sa localisation : l'abstraction sortie de son cadre de référence est alors inutile.

The land registry was in the new courthouse, a large fake adobe affair. It was set right next to a fake adobe McDonald's. (...)

“I need to know where a piece of land is,” Ogden said.

“It's out there somewhere,” the woman said, nodding toward the window.

“I need to be more precise,” Ogden said and smiled. “I've got the description right here.” He read it off the deed.

“May I?” The clerk asked to see the paper. She then walked away to a sack of flat drawers with plat maps. She pulled open a low drawer and fingered through the huge squares of paper. She pulled one free and brought it back, laid it on the counter. “You're right here.” She put her finger on the spot.

Ogden looked. “Is that Route 3?”

“Yes. And that's Arroyo Hondo, if that helps.”

“You're sure this is land?”

The woman gave him a look. (*Assumption*, 70-71)

L'enregistrement et la conservation des titres de propriété et de leurs localisations se déroule dans un immeuble qui est décrit comme détaché à plusieurs niveaux de toute forme d'authenticité : « a large fake adobe affair ». L'adobe fonctionne par métonymie pour désigner un matériau de construction formé à base d'éléments naturels (argile, terre, etc) et par extension les bâtiments élevés avec ce type de briques, que l'on trouve surtout en Amérique latine et hispanophone ; ici, le palais de justice est donc conçu pour donner l'apparence d'une authentique bâtisse latino-américaine, et n'en est qu'une pâle copie. La proximité d'un McDonald's qui fait usage du même subterfuge ne fait que renforcer cette impression. Les connotations associées au lieu de préservation de la mise par écrit des parcelles et propriétés relèvent donc de la contrefaçon, du mensonge et de l'inauthenticité, autant de signes indiquant que cette terre dont Jenny Bickers hérite devrait concentrer les soupçons. La remarque d'Ogden n'est pas suivie d'une élaboration ; elle laisse en suspens la question de la correspondance entre

territoire et carte, carte dont la matérialité et l'organisation sont mises en valeur dans le texte.

Le terrain se trouve par la suite être l'enjeu de la venue de Jenny Bickers : cette dernière n'est pas la fille de Mrs. Bickers, mais le membre d'un réseau de suprématistes blancs qui cherchent à récupérer de l'argent dissimulé dans une boîte de café enterrée sur la parcelle.

L'argent que renferme la boîte à café est celui de l'idéologie raciste du groupe auquel appartenaient Mrs. Bickers et Lester G. Robbins. Le terrain de Mrs. Bickers dans *Assumption*, qui se situe sur Niebla Canyon (*niebla* voulant dire *brouillard*¹⁵⁶, autre possibilité de commentaire métatextuel sur le flou entretenu par l'intrigue qui entre en contraste avec l'extrême précision géographique de la délimitation de la parcelle), est ainsi pollué en profondeur, et devient un enjeu de possession non pas pour lui-même mais pour l'argent sale qu'il renferme.

Dans *Telephone*, Zach Wells au cours de son enquête sur les femmes mexicaines enlevées fait croire à deux hommes, Jeff et Roger, qu'il est payé par une entreprise pour chercher du pétrole.

“Who do you work for?”

“I'm not allowed to tell you that,” I said.

“You're not, eh?”

“Part of my contract. My employers would rather not have people know they're looking into the ground. I'm sure you can understand that.” (*Telephone*, 145)

Zach Wells déploie ici une tromperie aux multiples couches sédimentaires autour d'un centre absent : il fait croire à Jeff qu'il mène une enquête sur une ressource souterraine qui n'existe pas, tout en rompant un contrat qui n'existe pas et qui requiert de sa part de maintenir une forme de secret. La portée du secret est ici contournée et déplacée : si les employeurs (imaginaires) de Zach ne souhaitent pas que leur nom soit donné, ils ne souhaiteraient pas non plus qu'il révèle que le pétrole existe. La convergence des concepts de territoire, de propriété, d'énigme et de fiduciaire arrive ainsi à son point culminant dans ce dernier roman d'Everett, abordés en outre de biais en tant qu'intrigue apparemment secondaire au drame qui se joue dans la vie privée de Zach Wells. L'approche scientifique de Zach Wells est celle des données permettant l'abstraction du territoire, et lui permet de tromper Jeff en se donnant l'apparence d'une expertise

¹⁵⁶ « “That's what niebla means?” » (*Assumption*, 65).

que de son propre aveu il ne possède pas ; la diffraction du concept d'identité, de lieu, de ressource et de tromperie grâce à une forme de prestidigitation par Zach permet de reproduire à l'échelle du texte la désorientation que le narrateur subit dans le déroulement de sa tragédie personnelle et celle de sa fille.

La possibilité de la tromperie repose ainsi sur le fait que Jeff est ignorant de l'ignorance de Zach quant aux pseudo-explications rationnelles fondant ses soupçons de la présence de pétrole, sur le paradoxal espace commun de vide qui existe entre eux deux.

“Suppose someone found oil on my land – would it be mine?”

I laughed. “Hell no. You might own the land, but you don't own what's under it. A company that finds it has the right to come and take it.”

“What the fuck?” Roger said.

“What if we found it?” Jeff asked.

“If you found it on your land and managed to take it out, then it would be yours to sell.”

“So, if some company found it, I wouldn't get nothing?”

“You would get a lot,” I told him. “The oil company would have to pay you to be on your land, to move across the place to get to the product.” (*Telephone*, 146)

On voit ici se dessiner une forme pervertie de la propriété, de ce qui appartient à quelqu'un (*belonging*), basée sur l'idée selon laquelle celui qui trouve en premier et est capable en premier de contourner les règles avec suffisamment d'efficacité pour se garantir la possession, est le propriétaire de fait. Entre propriété et dimensions, l'abstraction du territoire paraît ainsi aboutir à une trahison sous forme de chiffres, qui en réduit la valeur en la rendant paradoxalement plus rentable.

4. Lignes de fuite de l'espace géométrique, de l'horizontalité à la verticalité

La littéralisation de l'interprétation littéraire dans l'espace représenté dans les romans d'Everett passe par une structure organisée le long de la verticalité et de l'horizontalité : ainsi, de *Suder* à *Telephone*, montagnes et cavernes, fossés et tombes, purgatoires et descentes aux enfers sont omniprésents, mais mettent également en valeur un mouvement vers l'aplanissement, vers l'indifférenciation et la mise au même niveau.

Dans *Wounded* et *Telephone*, la caverne est le lieu où se joue la tentative de retrait du monde social, intime, et politique. John Hunt avait pour habitude dans *Wounded* d’emmener sa femme visiter les cavernes qui se trouvent dans la montagne, et continue cette pratique après le décès de cette dernière, avant le début du roman. La description donnée par John Hunt de la grotte est celle d’un ensemble imbriqué de chambres, et fonctionne par la négative et la comparaison avec des éléments connus de l’architecture humaine.

The room was big *relative* to the rest of the cave, *about the size of* a small church, not that I had had much experience with churches. It was *nothing like* the big caverns at Carlsbad or the ones I’d seen in photographs. It was *perhaps* forty by forty feet with a ceiling of thirty at its highest point. (*Wounded*, 41, italiques ajoutées)

Les expressions mises en italiques soulignent le fait que la grotte, formation naturelle, est comparée à une série d’artefacts culturels (une grotte, des photographies de grottes), ainsi qu’à d’autres grottes célèbres (« the big caverns at Carlsbad ») qui font référence. Le caractère intime de la formation géologique a comme intérêt, cependant, d’être coupé de l’extérieur, et donc de fonctionner comme espace de réclusion.

What I liked about the cave, and perhaps any cave, the idea of a cave, was the place where light from the outside ceased to have any influence. (*Wounded*, 42)

« The idea of a cave » encourage à considérer la grotte bien comme un espace métaphorique à lire, un espace-signe à interpréter dans l’économie du roman, de même que la chasse, la pêche, la traque, permettaient de ramener la lecture sur le plan de l’enquête. La matérialisation dans la grotte du désir d’écart entre le narrateur et le monde est cependant sans cesse polluée au fil du roman : d’abord dans sa description imprégnée d’éléments de l’extérieur, comme si John Hunt était incapable de considérer la grotte pour elle-même alors même qu’il est en train d’affirmer ce qui la différencie de tous les autres éléments, ensuite par le fait que John y ramène l’élément perturbateur de l’intrigue, David, et qu’il s’y produit un événement que son propre aveuglement aux signes donnés par David de son attirance l’avait empêché de discerner, de lire. En effet, lorsque John Hunt retrouve David perdu dans un blizzard après sa dispute avec son père, il le ramène dans la grotte pour le réchauffer, et David finit par l’embrasser. La grotte est ainsi à la fois le lieu dans lequel l’activité d’exploration peut se dérouler sans influence extérieure (dans le noir), et le lieu de l’échec de cette ambition d’isolement du monde. De même, dans *Telephone*, la grotte est le lieu qui rend possible l’illusion selon laquelle la connaissance, le savoir, l’objectivité, sont à la fois atteignables et

suffisants. Le domaine d'expertise de Zach Wells est focalisé sur la grotte de Naught, « Naught's Cave », et les fossiles qu'il y trouve. La concentration spatiale et sémiotique sur cet endroit confiné semble en faire un trou noir qui absorbe toute possibilité de le nommer, et tue ceux qui s'y rendent (un ami de Zach Wells est en effet décédé en essayant de la rejoindre¹⁵⁷) :

I knew an awful lot about one particular hole called Naught's Cave in the Grand Canyon and the bird life that once lived in it. How arcane is that? Well, I knew more than most people. (...) It lets you know that I could spend endless hours with bones, rocks, and sediments, and, not only that, but in one very particular cavity in one very particular red wall some forty-four meters above the Colorado River, in a spot that no one can get to except by helicopter or, at one time, a tough-hulled boat. (*Telephone*, 4)

La précision de l'expertise de Zach sur cette zone se transmet dans le texte par la répétition de « particular » et l'affirmation de l'inaccessibilité de Naught's Cave, en faisant de cet endroit un mystère pour tout autre que l'unique initié (« arcane »). Zach semble alors être présenté comme un scientifique mais surtout comme un ermite, qui se retire du monde. Au lieu de réaffirmer son intérêt scientifique intrinsèque, Zach inverse l'ordre des priorités et entraîne le lecteur dans un raisonnement circulaire : la grotte est intéressante parce qu'il en sait davantage sur elle que n'importe qui d'autre, plutôt que de justifier son expertise par l'intérêt scientifique que représente la grotte. La grotte concentre ainsi une abondance de faisceaux de sens qui en font un gouffre absorbant toute tentative de lui donner substance. Elle est en effet décortiquée en éléments infinitésimaux par Zach, son nom, « naught », signifie « rien », et elle incarne un endroit dans lequel Zach peut disparaître :

There was mention of Naught's Cave in the journals of John Wesley Powell as he navigated the Colorado River. It was described as "but a mere cavity in the wall" that he observed but never explored, it being very likely that when he came upon it, there was no way to rest the boat while he investigated. (...) No one knows why it came to be named Naught's Cave, there being no record of any member of his party going by that name. I suggested once that he meant the name literally, *naught* as in nothing. Nothing Cave. And so perhaps evidence of his lack of interest. For me, however, the cave held great interest, became my work, my focus, in some way my world. It was the one place that I knew more about than anyone else. I wondered if everyone needed such a place, if everyone could have such a place, if my daughter would ever have such a place. Even when I was at home, Naught's Cave became a place where I hid from the rest of the world and life, my excuse being that I was working. (*Telephone*, 58-59)

¹⁵⁷ « A friend of mine died in a helicopter crash trying to get to that very particular cave. Asshole that I am, I have returned to the cave again and again and have thought of him only briefly each time. That tells you something, though it's none too flattering. » (*Telephone*, 4) Ici, même la pensée de l'événement tragique semble annulée par la grotte, ainsi que la possibilité de parler de cette absence de pensée, simplement figurée de façon détournée, « tells you something ».

Cette représentation de la connaissance comme écran et de la dépolitisation de la science fait écho à celle de *Watershed*, lorsque Robert Hawks se retire du monde pour étudier une montagne bien spécifique : « I described the geological features of the Plata Mountain drainage, but for an environmental organization. I don't get involved in political stuff. I'm just a scientist. » (*Watershed*, 56) Territoires et mythes d'objectivité scientifique apparaissent intimement liés chez Everett : Robert Hawks ne parvient à sortir de son inertie que lorsqu'il accepte d'utiliser sa connaissance scientifique à des fins politiques pour échapper aux agents du FBI et amener les preuves de la pollution de la montagne de Plata aux autorités. La dépolitisation, c'est-à-dire l'aplanissement des discours sur le territoire américain, est en effet une manière de dissimuler l'histoire (les couches sédimentaires) de l'appartenance de ces territoires d'une part, et donc de faire de leur matérialité un enjeu purement scientifique ou esthétique sans s'attacher à leur caractère de ressource et au statut économique des populations qui les occupent. Bien plus, à travers la repolitisation du discours sur les territoires étatsuniens dans lesquels évoluent les personnages d'Everett, c'est la question de la valeur du signe d'appartenance et de la légitimité qui surgissent, valeurs et légitimités étant inscrites dans le langage écrit des traités, des contrats, et des promesses. La dissociation entre connaissance permettant d'abstraire le terrain et « belonging¹⁵⁸ » ou appartenance se fait jour dans les conversations entre Robert Hawks et les résidents de la réserve de Plata :

“You want to hear a funny thing?” Bisset said. “We don't know the mountain very well. I mean, like, Dicky Kills Enemy, that's his reservation, but he doesn't even know the mountain. He's essentially a city boy.”

“What are you saying?”

“He grew up mostly in Los Angeles. He doesn't know the land, like where the canyons go and how to get from one place to another quickly without being seen and all that.” (*Watershed*, 147)

¹⁵⁸ Ce terme étant, par la possibilité qu'il présente de prendre en considération sujet et objet (celui qui est à sa place aussi bien que l'appartenance de quelque chose à quelqu'un) tout en connotant la légitimité et en offrant la possibilité, mis au pluriel, d'évoquer des éléments concrets (« my belongings »), particulièrement pertinent dans une discussion du territoire et de la place assignée, il sera développé plus loin dans une analyse de la notion d'assignation à un endroit à la fois au niveau littéraire, géométrique, et politique.

La réserve demeure celle de Dicky Kills Enemy malgré l'insuffisance de sa connaissance du terrain.

De même que Zach dans *Telephone* fait reposer son travail sur sa capacité à décomposer les couches de sédimentation contenant les fossiles de la cave et que Robert dans *Watershed* cartographie le réseau hydrographique, toutes choses comportant une forte connotation sémiotique, de même dans *Percival Everett by Virgil Russell* la descente le long des cercles de l'enfer grâce à l'intertexte de Dante permet de superposer voyage physique et voyage textuel, dans la section « So wide a river of speech ».

Deep, well past halfway, into the journey of my so-called life, I found myself in darkness, without you and you and you and you, a whole list of you, and stuck on this crooked trail, the straight one having been lost, and it is difficult to express how in this darkness, rough and stern, every turn presented a new fear, as bitter as death, but what I saw, what I saw there, out of slumber and wide awake in that dark place, was at the *termination of some world and the beginning of another*, a mountain maybe, a wind pressing against me, issued from some sea I could not see, and so I fled onward, recalling with every step that which none can leave behind, how lucky are the amnesiacs, when a panther addressed my presence and then a lion and then a love long lost, all three heads uplifted, but the last of them she brought upon me much sadness, the kind that comes with fear, and she wept with me despite her hunger and we were cast back into some light, away from the cats, and while I was rushed back there was a man, whose silence seemed well practiced, and I yelled to him in that barren place to help me and he said that he was a poet and
Dad.
Yes?
Okay, okay.
You will be my Virgil? (*PEBVR*, 43)

Le titre même du roman indique son caractère de réappropriation et donc de superposition d'un texte par rapport à un autre, tandis que le titre de la section dans laquelle figure la réécriture du début de l'Enfer de Dante, « So wide a river of speech », permet de lier étroitement texte et espace. La dimension mortifère du langage, lieu de dissolution en même temps que de combat contre cette dissolution, ramène le lecteur à la perte de mémoire qui est au cœur du roman, et à la perte d'identité qui en est le corollaire ou la condition : en effet, la rivière de langage (« so wide a river of speech »), si elle est tirée du chant I de l'Enfer¹⁵⁹ comme le reste du passage, peut également faire référence au Léthé, le fleuve de l'oubli dont la traversée amène dans l'autre monde. Si

¹⁵⁹ Le texte original dont est tiré le titre de la section et qui correspond à la reconnaissance de Virgile par Dante, in moment d'identification du locuteur qui précisément se dérobe dans le reste du roman : «Or se' tu quel Virgilio e quella fonte che spandi *di parlar sì largo fiume?*»

l'on observe le texte original dont « so wide a river of speech » est une traduction, on voit que Virgile, source du fleuve de parole, est omis du texte d'Everett. Le titre de la section pourrait alors être interprété comme descriptif de ce qui suit, comme si l'abondance de paroles provenait de Virgile, ce qui renforce ainsi le brouillage d'identification que la présence de l'intertexte célèbre aurait pu atténuer. La rencontre de Virgile dans l'*Enfer* est également un moment d'étonnement de ce dernier lorsqu'il constate que Dante ne souhaite pas gravir la montagne menant au Paradis. L'insertion par Everett d'une des plus importantes allégories spatialisante de la condition humaine, réécrite librement, dans un roman dans lequel prime la désorientation, permet de littéraliser la superposition des textes dans les espaces du corpus à l'étude ici. La délimitation de l'espace, « the termination of some world and the beginning of another », s'applique à l'utilisation du texte de Dante, cité et retravaillé jusqu'à rendre difficile la reconnaissance de ce qui lui appartient et de ce qui appartient à Everett, faisant de la mémoire du texte, de la mémoire de l'endroit (*how lucky the amnesiacs*) et du passé un seul et même processus, de même que le père métaphorique et littéraire qu'est Virgile voit son rôle pris par le père dans le texte.

Dans *Glyph*, l'avertissement de Ralph engageant le lecteur à prêter attention à la géométrie et la structure apparaît frappé du sceau du soupçon, puisque le roman lui-même est soumis à une succession de divisions régies par des intitulés dont la pertinence autre que ludique dans la construction de l'intrigue est douteuse :

The geometry of this text is more than metaphorical. This I say so that the reader will understand the direct spatial implications of the work. I want the reader to trouble herself over structural analysis. I want there to be questions about orientation and location, dispositio and locus, praeceptum and datum. The shortest distance between two meanings is a straight ambiguity. There are prime signs that are divisible by only themselves and one. (*Glyph*, 106)

En revanche, l'invitation à prêter attention aux concepts de géométrie, et à questionner l'importance et la place donnée aux idées et abstractions mêmes que constituent orientation, localisation, distance et données, ainsi qu'à la tentation de déchiffrer dans cette organisation un sens caché du texte, valorise l'acte de déconstruction pour lui-même et non pour l'accès à une quelconque version pure et abstraite de l'espace ou du texte qu'elle pourrait donner. Loin d'avoir un simple renversement ou une mise à nue

suivie d'indifférence¹⁶⁰ on se trouve ici avec une mise en valeur du mouvement : « direct spatial implications », « straight ambiguity », qui suggère que les catégories de la pensée elles-mêmes sont déconstruites et qu'il est donc possible de sortir de ce que Derrida appelle « l'immanence du système à détruire. » (Derrida, op.cit., 12) Le passage cité fait en outre partie d'une section intitulée « pharmakon », et sous titrée « writing poisons truth / sophistry knows no station », comme pour d'ores et déjà invalider tout ce qui se trouve écrit en-dessous. La séduction du *pharmakon*¹⁶¹ est en effet, selon Derrida dans « La pharmacie de Platon », ce qui permet de faire sortir Socrate de la ville :

Opérant par séduction, le *pharmakon* fait sortir des voies et des lois générales, naturelles ou habituelles. Ici, il fait sortir Socrate de son lieu propre et de ses chemins coutumiers. Ceux-ci le retenaient toujours à l'intérieur de la ville. (Derrida, op.cit., 87)

Le portrait du narrateur dressé dans le corpus d'Everett, un narrateur qui souhaiterait atteindre une vision complète, fiable et objective de lui-même, est ainsi rejoint par celui du paysage, du territoire, de l'espace dans lequel on se trouve inscrit.

Dans *Erasure*, à l'intérieur de son manuscrit F/V (« F/V : a novel excerpt ») Thelonious s'interroge sur les limites de la vision et la possibilité de voir un paysage « entier », possibilité qui serait donnée par la pratique bouddhiste de l'ascétisme.

L'encadrement du paysage par l'horizon et par les bornes de la vision périphérique constitue chaque paysage comme un fragment, sans pour autant que Thelonious dévalorise le fragment en tant que tel.

What must it be to see a whole landscape anywhere, as our vision must stop somewhere, peripherally left and right, and away from us at the horizon. So, is the whole landscape always a fragment of a greater landscape? Or are we to understand that all landscapes exist as fragments and that those fragments are in themselves whole? A landscape can only be seen "in a bean" and therefore the trick which is enabled by the practices is really not so special at all. (*Erasure*, 15)

Le passage peut être interprété comme un commentaire sur l'œuvre d'Everett en elle-même, à travers une métaphore non seulement spatiale mais de jugement esthétique. Si

¹⁶⁰ On renvoie ici à la démarche définie par Derrida dans le hors-texte de *La Dissémination* et citée précédemment.

¹⁶¹ « Une *substance*, avec tout ce que ce mot pourra connoter, en fait de matière aux vertus occultes, et profondément cryptée refusant son ambivalence à l'analyse, préparant déjà l'espace de l'alchimie, si nous ne devions en venir plus loin à la reconnaître comme l'anti-substance elle-même : ce qui résiste à tout philosophème, l'excédant infiniment comme non-identité, non-essence, non-substance, et lui fournissant par là même l'inépuisable adversité de son fonds et de son absence de fond. » Derrida, Jacques. « La pharmacie de Platon » dans *La Dissémination*, Editions du Seuil, 1972, p.87.

le critère d'authenticité qu'on applique aux auteurs afro-américains implique toujours en filigrane la totalité à laquelle il leur faudrait être fidèle, une logique du tout ou rien, se fait jour ici un refus d'intégration. Le « truc » (« trick ») permettant de visualiser un paysage entier, qui est nommé par Barthes avant Everett dans *S/Z* « tout un paysage dans une fève », et qu'Everett reprend ici avec « in a bean », n'est qu'un tour de passe-passe, une illusion. Thelonious s'intéresse par la suite à la symbolique de la fève dans *S/Z* et aux raisons de sa présence :

the bean of course implies the seed which it both is and contains, being what it is and that from which it comes. It is its own birth, complete and whole, from the ground, the land and so, is complete as a picture of itself, a landscape (*Erasure*, 15).

Le paysage finit en effet par être contenu dans la fève : c'est la fève en tant que lieu d'interprétation qui lui permet de concentrer une multiplicité de signes et de contenir en elle-même à la fois son origine et sa future germination. D'une parodie de l'écriture académique telle que Thelonious en produit dans *F/V*, il est ainsi possible de faire surgir, de façon quasi alchimique, un discours sur le roman *Erasure* lui-même : en effet, *Erasure* est composé de romans dans le roman, de textes dans le roman, et d'imbrications successives, chacune desquelles complète en soi et faisant signe vers son environnement et ce dans quoi elle se trouve insérée, intégrant la possibilité de sa propre interprétation comme ligne de fuite. La métaphore de la fève, par son ancrage dans le sol, renforce alors la superposition des niveaux métaphoriques et spatiaux de constitution du sens.

L'exploitation de l'intertexte comme ressource, par une alchimie de transformation, se trouve transposée au niveau de l'exploitation des ressources territoriales dans le corpus. En effet, dans *Watershed* comme dans *Telephone*, l'enjeu de la terre est de pouvoir dans le premier cas en vivre (ce qui est rendu impossible par l'empoisonnement de l'eau de la rivière Plata) et dans le second cas, lorsque Zach mène son enquête sur les femmes mexicaines enlevées et exploitées aux États-Unis, de pouvoir en retirer autant de pétrole que nécessaire à l'enrichissement des esclavagistes. L'extraction littérale et verticale des ressources est mise en opposition avec une existence horizontale qui ne détruit pas le sol. Ainsi, dans *Walk me to the distance*, le terrain de Sixbury est décrit comme étant parsemée d'appareils qui permettent cette extraction : « dotted with oil rigs » (*WMTTD*, 7) alors que son élevage d'animaux ne lui permet pas d'être économiquement viable.

Sixbury lived on the small spread with only her son, raised about thirty sheep and a few chickens. She had two horses, an Appaloosa mare and a fourteen-hand, calf-kneed quarter horse. She managed the ranch by herself, her son helping with the chores. She met the bills with money from mineral rights; her ranch was dotted with oil rigs. (*WMTTD*, 7)

L'opposition entre l'étalement du ranch (« small spread ») qui ne permet pas sa viabilité et le caractère ponctuel des appareils d'extraction du pétrole (« dotted ») met en opposition, en plus de la verticalité de l'exploitation et de l'horizontalité de l'occupation, l'étendue et l'espacement entre éléments discrets.

L'aplanissement du terrain est un des angles d'approche de *God's Country*, une fois encore abordé par le filtre d'une citation du livre d'Isaïe :

He opened the Bible and read: "Every valley shall be exalted, and every mountain and hill shall be made low: and the crooked shall be made straight and the rough places plain." (*GC*, 99)

Puisque les préoccupations de *God's Country* et de ses personnages ont largement à voir avec la terre, sa possession, les luttes pour l'obtenir, et la satire des idées que les États-Unis se font de leur propre histoire en tant que pays, cette citation peut être lue au niveau métatextuel comme un commentaire sur ce qui a été fait à l'histoire des États-Unis dans la mémoire qui demeure de la conquête de l'Ouest et de son édification sur le principe de spoliation. À l'inverse, les paratextes de *Watershed*, qui comportent les anciens traités conclus avec les populations autochtones, traités bafoués, et les discours de figures de la gestion des dites populations mettant en avant leurs intentions vis-à-vis de leurs déplacements, donnent à voir les aspérités et les font remonter à la surface afin de contextualiser l'atteinte à la réserve de Plata. Le mouvement de la tentative de reconquête de l'intime par l'ancrage dans un espace spécifique, qui s'étend de *Wounded* à *Telephone* en passant par *Watershed*, se donne ainsi comme un échec annoncé de la dépolitisation du territoire et du repli sur soi motivé par un désir d'objectivité.

De même, dans *The Water Cure*, intertextualité et spatialisation sont entrelacées, puisque l'esthétique fragmentaire qui sert la dislocation du sens au niveau horizontal de la page entre en dialogue avec les connotations des textes qui surgissent çà et là. *Alice au pays des merveilles* repose sur la descente d'Alice dans le terrier du lapin, « down the rabbit hole », qui la force à être confrontée à un monde sens dessus-dessous ; quant aux références à Héraclite, elles font des tentatives de catégoriser,

contenir, et limiter, un problème insoluble centré autour du concept du fleuve changeant. On verra plus loin combien le modèle hydrographique, amorcé par le fleuve de paroles de Virgile dans la réécriture de l'Enfer de Dante, permet au même titre que la cartographie des déplacements de repenser le territoire et sa conceptualisation chez Everett sur le plan du rhizome, de la fluidité, et du changement, à l'inverse d'une stricte catégorisation reposant sur les frontières et une hiérarchisation entre le centre et la marge. Le sillon matérialisé dans *Zulus* dans le paysage post-apocalyptique incarne ainsi une fusion entre verticalité et horizontalité qui fait du paysage un corps blessé dont les violences remontent à la surface, ce qui est symbolisé entre autres par l'emploi du mot « scar » pour désigner les béances du territoire. Alice Achitophel et le réseau auquel elle appartient se déplacent dans des tranchées pour échapper à la vue ; le paysage qui entoure ces tranchées est décrit comme marqué par la guerre, mais également comme dérobant à la vue les traces ce qui lui est arrivé :

She was pleased to be away from the battle-ground, not that the earth beneath them had seen any less warfare, but only a different kind, and she wondered what sort of invisible horrors lay hidden around them, what radiations and poisons lurked to seep into bones. (...)
The black man led them down the steep red muddy wall into the trench. (...) (*Zulus*, 56)

Comme dans *Watershed*, le caractère pernicieux de l'empoisonnement de l'eau, de l'air et de la terre vient de l'impossibilité de contenir et segmenter l'aire d'influence. La porosité entre les corps et le territoire (« what radiations and poisons lurked to seep into bones ») fait ici écho à la confusion entre corps et terrain dans les pages qui précèdent :

She looked at the scarred landscape about her and a great sadness came over her, the smell of smoldering earth, time, flesh, and dreams wafting past. (*Zulus*, 54)

La juxtaposition de « scarred » et « landscape », de « smoldering earth », « time », « flesh », and dreams » matérialisés en odeur crée un paysage apocalyptique menaçant, sous une forme pervertie de sublime : il s'agit de quelque chose d'incompréhensible, mais ôtant en même temps la possibilité de s'en distancier. Le déplacement à travers les tranchées est paradoxal : pour être hors de danger, Alice et ses complices doivent s'enfoncer dans un sol précisément perçu comme dangereux.

Dans *The Body of Martin Aguilera*, l'endroit dans laquelle la terre a été creusée (associé à la zone géographique de Plata, tout comme dans *Watershed*) est également le lieu de l'empoisonnement et de la dissimulation des horreurs. Le corps de Martin est

en effet déplacé : de sa maison où le corps est repéré en premier par Lewis Mason, il est déposé dans la rivière au fond du canyon pour faire croire à une noyade. L'abondance dans le texte de la préposition « up » pour introduire le canyon (« up the canyon ») met en lumière la question de la perspective : communément, le canyon fait référence à l'action de la rivière qui a creusé la roche, mais le canyon demeure tout de même un relief si on l'observe de l'autre côté du massif.

Cette dualité et versatilité des éléments mis en relation s'associe à la grossesse d'Alice Achitophel, lors de laquelle elle donne naissance à elle-même, pour dépeindre un univers dans lequel les lois de la physique et les principes logiques ne semblent pas exister, et fait de la littérature le lieu de surgissement d'un monde impossible, qui repousse les axiomes élémentaires, telle que l'existence de deux Alice Achitophel en même temps. De même que la chasse, la pêche, la traque servaient d'incarnation concrète du paradigme indiciaire observé ailleurs dans le texte sous forme inter- et métatextuelle, de même ici l'examen des modalités d'abstraction de la terre en territoire permet d'incarner un travail sur les conditions de production de la fiction comme réflexion philosophique sur ses propres limites, notamment dans le langage et les possibilités de contradictions qu'il offre.

Si l'on réexamine les signes sous l'angle de l'organisation spatiale des romans, les mélanges de références, les coexistences et superpositions de cadres sémiotiques et interprétatifs, évoquent davantage qu'une hiérarchie verticale une esthétique de l'accumulation et de la simultanéité sur un plan horizontal. C'est ainsi que les chars peuvent mobiliser l'imaginaire de voitures tunées dans *For Her Dark Skin*, et que Ted Street dont la résurrection en fait une copie de Jésus peut se comparer au Dante évoqué dans *Percival Everett by Virgil Russell* : le caractère apparemment disparate des références et cadres intertextuels et temporels permet le développement d'un aplanissement en filigrane du texte. L'utilisation de la *Divine Comédie* de Dante comme architexte de *Percival Everett by Virgil Russell*, en ce qu'il fait surgir l'image de la descente aux enfers, combine espace et intertextualité dans une articulation qui fait des mots le seul repère valable dans l'univers du roman :

He knew there was no hell, no God, but still the words of it, the stories of it, always better than truth and so worse, with wailing and gnashing of teeth. Was Clancy Ted's Virgil, guiding him down and through the landscape that would be his eternity, and would Ted find a Lucius Brockway tommying his way through the paint factory? He wondered if there were floors between where lukewarm sinners like him really belonged. (*AD*, 163)

Le grotesque comme monstruosité d'un texte hybridé de toutes parts devient alors un paradigme de fonctionnement intertextuel et d'interprétation, qui permet *in fine* au roman de faire de Ted Street un Christ manqué, tout en conservant à son voyage personnel une possibilité d'être pris au sérieux.

Le désaveu de l'existence de l'enfer et de Dieu est ainsi suivi de la réaffirmation de l'influence que les histoires ont quel que soit leur ancrage dans une vérité : « always better than truth and so worse ». Le mouvement de va-et-vient entre le moment présent de la narration et ce qu'il imagine être l'éternité fonctionne via la structure de l'espace sous forme d'étages, « floors between », et d'horizontalité, « down and through ». L'objet littéraire comme l'espace structuré est ainsi la cible dans *Percival Everett by Virgil Russell* de considérations sur l'hétérogénéité qui aboutissent à un effacement des frontières entre le sujet et l'espace dans lequel il se trouve imbriqué, entre les niveaux du texte et du corps, la sédimentation et le vieillissement, le matériel et le spirituel.

All this concern about the evenness of things, the weight cast forward or back, to this side or that, the flow, the wash, the balance. Alluvial patterns etched into the cheeks of old people, really old people. Now that's an appetizing idea, wouldn't you say? Channels for what? I want to know. Tears? Traffic? Wisdom? (*PEBVR*, 28)

La phrase nominale repose elle-même sur un équilibre d'abord binaire (« forward or back », puis « to this side or that »), avant de se dissoudre dans une énumération de termes successifs. L'idée d'inscrire des motifs d'alluvions, c'est-à-dire des sédiments déposés par le courant de l'eau, dans la peau d'êtres humains, superposant ainsi littéralement hydrographie, sédimentation et signes physiques du processus de vieillissement, reproduit le mouvement d'indétermination de plus en plus intensif qui caractérise le roman et permet d'ancrer les problématiques du corps et du territoire dans le texte.

La structure de l'espace dans le corpus à l'étude est détaillée à plusieurs niveaux et construit une poétique de l'orientation, que l'on a pu observer d'abord dans l'abondance de routes, repères géographiques, voire références à la manière dont les terrains sont référencés de façon administrative. Le mille-feuilles de l'appréhension territoriale est ainsi davantage constitué de ce qui ne donne pas de substance : des structures, des lignes, et des références sans épaisseurs, qui font de l'espace dans le roman une structure *a priori* dont on déconstruit la légitimité, par là-même désorientant le lecteur. Ainsi, dans *Percival Everett by Virgil Russell* comme dans *So Much Blue*,

qui malgré leurs divergences de contenu et de structures partagent néanmoins un travail de l'image ¹⁶², l'idée d'orientation dans l'espace et d'axiome posé quant aux règles de fonctionnement de cet espace est primordiale. La tripartition de *So Much Blue* entre trois espaces différents, Paris, House, et 1979, établit une porosité entre la dimension de temps et celle d'espace, superposant les déplacements dans les deux dimensions. Le narrateur lui-même semble attirer l'attention sur ce point sans pour autant présenter un argument convaincant, puisque l'explication est encadrée elle-même d'une incompréhension récurrente :

I will begin with dimensions. As one should. I had a mathematician friend tell me once, perhaps twice, that dimension is concerned with the constituent structure of all space and its relation to time. I did not understand this statement and I still do not, in spite of its undeniable, obvious poetic charm. He also tried to tell me that the dimensions of an object are independent of the space in which that object is embedded. It's not clear to me that even he understood what he was saying, though he seemed quite taken with the idea. (*So Much Blue*, 3, italiques ajoutées)

La répétition du discours sur les dimensions par l'ami mathématicien est reflétée par l'écart qui se creuse entre discours et prise en charge du discours : il semble plausible que Kevin projette sa propre incompréhension du concept sur le scientifique lorsqu'il met en doute la maîtrise du sujet par ce dernier. La prise de distance et la modalisation des explications (« tried to tell me », « it's not clear to me ») permet aux dimensions, à la construction de l'espace, de reposer sur une mise à distance géométrique autant que narratologique, faisant de Kevin un impuissant dans sa propre histoire quelle que soit l'interprétation mais faisant également de l'attrait esthétique du discours mathématique une fonction non pas de sa compréhensibilité mais d'un supplément dépassant la dimension logique du discours. Les structures d'un objet sont présentées comme indépendantes de l'espace dans lequel cet objet est inséré ; la dimension ou les dimensions d'un objet sont définies par le nombre minimum de coordonnées nécessaires à l'identification d'un point de cet objet dans l'espace. Le problème de l'identification est ainsi intrinsèquement lié à l'idée d'orientation, de coordonnées, un élément décliné dans les œuvres du corpus à l'échelle de l'espace américain, de sa codification, ainsi que dans l'insistance qui pèse sur l'idée de ligne (explicite dans

¹⁶² Si *So Much Blue* a en son centre un tableau qu'on ne peut décrire, dont on ne parle pas, et qui représente l'irréconciliable écart entre le narrateur et celui qu'il voudrait pouvoir être, *Percival Everett By Virgil Russell* fait de cet écart un point narratologique de l'œuvre, tout en déplaçant la poétique de l'image : en effet, la fin du roman est marquée par plusieurs photographies du désert, dont la référentialité est trouble, et qui reproblématisent la notion de cadre et de navigation (ainsi que la possibilité de cette dernière) entre le texte et l'image.

Glyph, « the line is everything » ; en filigrane ailleurs, puisque frontières comme lignes de démarcation comme lignes tracées sur les pages sont autant de rappels des éléments structurels conditionnant l'expérience du texte). L'incapacité de certains personnages à s'orienter dans l'espace et le temps, ainsi dans *Percival Everett by Virgil Russell*, permet de croiser horizontalité, verticalité, profondeur et temps dans les moments d'achoppement de ces caractéristiques. Les dimensions y sont encore une fois présentées dans le roman comme incompréhensibles pour le narrateur, mais cruciales pour d'autres :

The orderlies' break room was set at the southeast corner of the central building on campus, a square, characterless block of pale red bricks that housed the dining facilities and the administrative offices, such as they were. That the break room was on that particular corner was hardly of any consequence, since I had no sense of directional orientation, but to Billy it was the linchpin of the entire operation. (*PEBVR*, 123)

La position particulière de la pièce dans laquelle ils doivent s'introduire pour obtenir les clés est présentée comme l'élément central, la pièce qui permet à la roue de leur plan de tenir sur son axe : le pivot¹⁶³. L'objet littéral du pivot, devenu métaphore dans la langue courante, ancre doublement la spatialité dans un système de dépendance mutuelle tout en renforçant le caractère circulaire et désorientant du roman lui-même : la roue est maintenue par un élément immobile qui lui permet de tourner, comme le narrateur dans son histoire.

La douleur provoquée par la perte de repères temporels suite à la maladie (d'Alzheimer dans *Erasure* et *Percival Everett by Virgil Russell*, ou génétique dans *Telephone*) est contrebalancée par l'omniprésence de la possession de l'espace par le jeu et les règles du jeu : des échecs au jeu de l'oie, de *God's Country* à *Telephone*, les règles d'organisation de l'espace ludique permettent une reproduction en miniature, suivant le modèle de la différence et de la répétition via le changement d'échelle, des règles de la fiction et de l'organisation sociale.

¹⁶³ Le pivot est, selon Larousse, la « base, [le] soutien essentiel, ce sur quoi tout repose » au sens métaphorique ; on notera en passant qu'en botanique, cette traduction française de *linchpin* désigne également « la racine principale, droite et verticale, des plantes à système racinaire pivotant ». <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pivot/61244>

Dans *God's Country*, l'intérêt pour les échecs émerge dans un dialogue entre Curt Mader et Custer et nourrit le discours critique sous-jacent de la conquête de l'Ouest comme entreprise de suprématie blanche.

“I'll teach you. The movement of the pieces is quite simple. Like most of the singular actions of battle. But it's how you put it all together that's special. It's a warrior's game, a king's game. This piece is called a pawn.” (...) “Let's start. I'll be white. White always moves first”. (*GC*, 129)

Les relations entre les différents éléments du jeu, et l'organisation des coups sur l'échiquier, sont mises en valeur comme conditionnées de toute façon par la règle du début qui donne l'avantage aux blancs. « White always moves first » prend un double sens : celui des règles du jeu d'échec, et celui des règles de suprématie instaurées par la colonisation sur le territoire américain.

Cette superposition constante du sens fait du problème de l'identité dédoublée un déploiement aussi bien linguistique que personnel et politique dans les romans : la double parole dont Curt est victime en tant que cible de parodie et de satire repose sur une signification à laquelle il n'a pas accès au fil du roman. Custer ici en affirmant l'avantage des blancs se trouve au contraire le détenteur du pouvoir au niveau narratif comme au niveau politique, ludique, et guerrier, permettant de réinscrire sa responsabilité dans sa capacité à maîtriser les enjeux de sa propre position.

Dans *American Desert*, Ted joue aux échecs avec Oswald Avery, créateur des clones de Jésus : la dimension démiurgique du joueur d'échecs, qui crée un monde des possibles à chaque coup par l'oblitération de tous les autres coups qui auraient été jouables, est mise en valeur dans leur conversation. Le déroulement de la partie elle-même y est prétexte à une conversation méditative sur la nature du jeu et du clonage, en parallèle :

Oswald Avery loved his knights. He loved his knights so much that this queen and rooks had fallen silent only ten moves into the game. Still his knights hopped this way and that, eluding danger and causing little trouble. All the while the geneticist spoke of what imagination it must have taken to devise such movement as was employed by the little horse. “How did it strike the inventor or inventors of the game?” Avery wondered. “One up and two over, two up and one over. How wonderfully wild, how radical. I'd love to clone that fellow.” (*AD*, 201)

Avery en tant que créateur des mouvements qui constituent la partie s'émerveille, au niveau supérieur, du créateur ou des créateurs des structures et règles conditionnant les possibles mêmes du jeu. La créativité radicale constitutive du mouvement de la pièce du cavalier, dont Avery fait l'éloge pour son originalité et la brèche qu'elle peut créer,

est cependant le prétexte à un désir de reproduction à l'identique du créateur, à l'image de ses tentatives stériles de reproduction de Jésus. La critique sous-jacente des États-Unis naît alors du désir de possession, de reproduction, de fixation, qui loin de faire fructifier fige et rend stérile l'objet d'intérêt. L'intérêt d'Avery est mortifère :

Oswald Avery was not coming around quickly to explaining to Ted how he in fact would help him escape. He sat at the cemetery of a chessboard, replaying the imagined carnage in his mind and mourning his beloved knights. (*AD*, 205)

Son incapacité à passer outre la perte de ses cavaliers pour cette partie particulière traduit une réduction du concept de jeu d'échecs, qui est que les pièces « ressuscitent », pour ainsi dire, à chaque nouvelle partie, que ses cavaliers ne sont pas vraiment morts. Une relation de chiasme peut être établie d'un point de vue structurel avec son rapport aux clones de Jésus : l'inhérente reproductibilité du jeu d'échecs permettant un nombre infini de parties avec des combinaisons différentes basées sur un ensemble de règles figées est à mettre en contraste avec le caractère unique et exceptionnel de Jésus, qui n'a ressuscité qu'une seule fois et dont le retour sur Terre est un horizon d'attente qu'il ne peut trafiquer.

Cette stérilité se retrouve dans le jeu du facteur, ou jeu de la chandelle, qui forme le titre d'une des parties de *Telephone* :

I felt now as if I were playing the game (Duck Duck Goose) all alone. The ducks, the goose, and It, chasing myself back to where I started and remaining It because I could not reach myself before I fell back into my seat. (*Telephone*, 76)

L'absence d'adversaire fait s'effondrer le jeu sur lui-même, comme l'indique l'utilisation de « it », être l'oie qui est choisie et donc se transformer en celui qui choisit. La répétition de « duck » désignant chacun des enfants assis en cercle est en contraste avec l'idée selon laquelle Zach serait toujours celui qui doit poursuivre, et qui ne peut s'atteindre lui-même.

La représentation du jeu chez Everett, entre les échecs, le jeu de cartes vu dans *God's Country*, et le jeu de l'oie, oscille ainsi entre *agon* et *ilinx* ainsi que définis par Roger Caillois dans son livre *Les jeux et Les hommes* : entre lutte et vertige des possibilités, entre compétition et remise en cause des principes de base de l'orientation

et du fonctionnement du monde¹⁶⁴. Cette conjonction entre jeu et désorientation est particulièrement importante dans l'utilisation qu'Everett fait du jeu d'échecs dans *Telephone* : d'extrême codification et structuration, le jeu d'échecs devient l'étalon de la capacité de Sarah à s'orienter dans le monde qui serait représenté par un univers à l'échelle réduite. La désorientation localisée dans la perte de la maîtrise d'un jeu reposant sur un plateau bi-dimensionnel incarne alors un paradoxe cruel. Plus la dégénérescence de Sarah s'accroît, plus sont présents les éléments codifiant les mouvements d'une partie. A l'échelle de l'écriture, se trouve alors mise en valeur la possibilité de transposer la bi-dimensionnalité d'une partie d'échecs au niveau de la page du roman : la désorientation est alors produite par l'effet du texte sur le lecteur, forcé de naviguer entre représentation lettrée et chiffrée des mouvements sur le plateau et la visualisation de ce qui s'y déroule dans l'espace physique. La continuité, l'agencement constitutif de la partie d'échecs, qui normalement permet de constater à chaque moment la manière dont tout le plateau fonctionne, est envahie d'éléments qui la rendent disjointe : en effet, une succession d'annotations de mouvements concentre l'attention sur une pièce en particulier, réintroduisant une dimension temporelle linéaire en extrayant le coup du contexte. La conjonction entre espace et temps se manifeste ainsi dans le traitement qui est fait par des livres tels qu'*Erasure* et *Telephone* de la perte de mémoire et de repères : de même que l'espace est temporalisé, de même la temporalité et l'identité sont spatialisées.

Thelonious décrit ainsi l'état de sa mère en envisageant sa maladie sous l'angle de l'orientation dans l'espace, ce qui est rendu possible par ce que Susan Morrison dans *The Literature of Waste* décrit comme la métaphore spatialisante structurante du langage :

In spatialization metaphor, up is high and good, low is down and bad. Our bodies are bounded by a surface (skin). We are oriented both out and in, hence a plethora of *container* metaphor, references to *in* and *out*. "We're *in* a pickle." "How are we going to get *out* of this?" The body shapes the mind¹⁶⁵.

¹⁶⁴ « Une dernière espèce de jeux rassemble ceux qui reposent sur la poursuite du vertige et qui consistent en une tentative de détruire pour un instant la stabilité de la perception et d'infliger à la conscience lucide une sorte de transport voluptueux qui est en même temps un désarroi, tantôt organique, tantôt psychique. » Caillois, Roger. *Les jeux et les hommes*, Gallimard, 1958, version iBook.

¹⁶⁵ Morrison, S. *The Literature of Waste: Material Ecopoetics and Ethical Matter*. Palgrave Macmillan US, 2015, p.98.

La spatialisation du langage ici se traduit par une méditation de Thelonious sur l'endroit où se situe sa mère, son retrait progressif dans un endroit sûr qui se trouve être progressivement diminué par la progression de sa maladie. En parallèle de cette désorientation et de ce retrait exprimés en termes spatiaux, on pourrait dire de la mère de Thelonious qu'elle se décompose progressivement, devenant ce qui est qualifié dans le même ouvrage de Morrison de « waste¹⁶⁶ » : elle n'est plus ancrée dans un domaine ou dans un autre, ne trouve plus d'utilité sociale :

“How's Mother?”

“In and out.” As I said it I wondered which was the bad way: in or out? Was she lost when she was in her mind or out of it? And I wondered if the symptoms I had been observing were in fact not those of her disease, but of her coping with deterioration, a retreat to a safer place. (*Erasure*, 297)

Ce retrait du monde dû à l'impossibilité de s'y situer permet de problématiser la structure de l'espace en termes d'inclusion et d'exclusion au niveau social et économique, mais surtout chez Everett d'entraîner le lecteur dans un mouvement constant de va-et-vient entre la métaphore du spatial et sa présence littérale et matérielle dans le texte.

Ralph, dans *Glyph*, exhorte le lecteur à s'intéresser aux structures tant matériellement que métaphoriquement :

The geometry of this text is more than metaphorical. This I say so that the reader will understand the direct spatial implications of the work. I *want* the reader to trouble herself over structural analysis. I want there to be questions about orientation and location, *dispositio* and *locus*, *praeceptum* and *datum*. The shortest distance between two meanings is a straight ambiguity. (*Glyph*, 106)

Le mélange des termes rhétoriques et spatiaux, (« orientation and location, *disposition* and *locus*, *praeceptum* and *datum* ») montre l'entremêlement entre métalangage et structures spatiales, entremêlement déjà conditionné par l'architecture du roman qui est divisé en sections dont les titres évoquent fréquemment et explicitement concepts littéraires (*seme*), sémiotiques (*bedeuten*, « vouloir dire » en allemand), espace (*spacing*), jusqu'à l'expression *donne lieu*, qui en français est prise dans le sens métaphorique d'occasionner mais dont la présence isolée force l'attention sur ses

¹⁶⁶ « Whatever is not or no longer utilitarian, something squandered empty or barren, or lacking purpose. Waste has meant desolation, pointlessness, and uselessness, but also excess and surplus; both extremes have been viewed as problematic, void of meaning, and immoral. Valerie Allen's excellent question - "what is the history of waste - a constant battle with the unusable or a shifting index of our sense of value?" - implies that both suggestions are valid. » (Morrison, 8)

composants individuels. « Donner lieu à », c'est bien faire de la place pour que quelque chose existe, mais cela pourrait également évoquer l'idée de céder son propre espace à quelque chose d'autre, permettre de remplacer.

Entre bidimensionalité et profondeur se rejoignent les problématiques de l'espace et de l'identité, y compris d'un point de vue métafictionnel : la question de la profondeur du narrateur et des nombreuses remises en question de sa propre authenticité, voire de la possibilité de cette authenticité, sont ainsi littéralisées par les oscillations entre l'effondrement de la possibilité de s'orienter dans l'espace, le temps et les histoires, voire de la possibilité de localiser un narrateur du point de vue duquel le roman est raconté. Dans *Frenzy* plus que dans tout autre roman le dédoublement est érigé en paradigme fonctionnel, né de l'insuffisance émotionnelle de Dionysos et d'un commentaire métafictionnel sur son statut protéiforme dans la mythologie. Vlepo, créé par Bakkhos/Dionysos, dieu protéiforme, est également l'instrument de sa mort dans les dernières lignes du roman :

It was on a soft bed of grass that my Bakkhos closed his eyes and achieved sleep, a sleep the peace of which I could see from outside his form. Again, I had that feeling of corporeality, sensing my material place in the world. My thumb rested on the edge of the knife and I felt pain. Dionysos was dozing naked on his back, his arms by his sides, the shade of a branch keeping the sun off his placid face. I took the knife and held it over my master's chest, brought it down until the tip touched his flesh. His skin resisted and then began to break. I pushed harder, feeling the tissue give beneath the well-honed blade, feeling the flesh cleave away with a muted, wet sound...
(*Frenzy*, 164-165)

La dilatation du moment où le couteau s'enfonce dans la poitrine de Dionysos, de l'instant où la pointe touche sa poitrine à la dissociation des chairs sous la lame, met en valeur l'acte de division et de dislocation à la fois de l'intégrité physique de Dionysos et du lien entre Dionysos et Vlepo. Tandis que le moment de la disparition de Dionysos se rapproche, l'ancrage de Vlepo dans le monde (« that feeling of corporeality, sensing my material place in the world ») s'accroît. Cette circulation de la vie et de l'incarnation dans le monde est un des traits saillants des instances du dédoublement dans l'œuvre d'Everett, comme si un équilibre devait être atteint dans l'énergie distribuée entre l'individu et les doubles qu'il façonne.

5. Figures du dédoublement

Le fait que chaque entité est unique et occupe un espace défini également unique est un des axiomes fondamentaux de l'organisation du monde : la notion de place assignée est ainsi étroitement liée au fait que deux entités ne peuvent occuper le même point. L'idée du double déplace alors les limites de cette organisation.

Le double chez Everett, telle qu'on a pu l'étudier dans le domaine de l'indiciaire dont il fausse le processus, est transposé sur un plan que l'on pourrait qualifier de métageométrique et permet de repenser l'espace et la localisation comme le lieu premier de déploiement de l'identité, de façon simultanée et non chronologique.

La figure du double, du remplacement, de l'imposture, des superpositions, existe d'abord au niveau de la récurrence du pseudonyme d'auteur et de l'usurpation d'identité. Ainsi, dans *Erasure* la parodie de Thelonious Ellison s'effondre sur elle-même lorsqu'une cérémonie de remise de récompenses pour un prix littéraire le force en tant que juré à être présent sur la même scène et à remettre le premier prix à son alter ego, Stagg R. Leigh, créé pour la publication de *My Pafology*. L'écrivain de *The Water Cure*, Ishmael Kidder, produit des romans à l'eau de rose sous le pseudonyme d'Estelle Gilliam. Enfin, dans *Percival Everett by Virgil Russell*, le statut d'écrivain, d'auteur, de narrateur, et le principe d'identité (que chaque chose est identique à elle-même) se trouvent malmenés à l'échelle même du roman, créant une superposition qui elle-même conditionne une forme de jouissance du texte¹⁶⁷ dérivée des différents niveaux. L'idée de pseudonyme d'écrivain est d'abord présente lorsque le narrateur évoque ses publications :

I published eight science fiction novels and twelve detective novels under different names. The science fiction novels, the Plat series, were penned under the name Nix Chance. As a crime writer I was known as Bill Calley. You should know that I've never confessed this to anyone. Only my agent knows. It's a story in the works. (PEBVR, 62)

¹⁶⁷ On entend ici « jouissance » au sens du plaisir provoqué par la destruction du texte, et par l'aliénation du lecteur des repères familiers qui devraient guider sa lecture. Ici, le roman est construit sur une déstabilisation et une mise en valeur de la dislocation qui force au ralentissement. « L'autre lecture ne passe rien ; elle pèse, colle au texte, elle lit, si l'on peut dire, avec application et emportement, saisit en chaque point du texte l'asyndète qui coupe les langages – et non l'anecdote : ce n'est pas l'extension (logique) qui la captive, l'effeuillage des vérités, mais le feuilleté de la signifiante ; comme au jeu de la main chaude, l'excitation vient, non d'une hâte processive, mais d'une sorte de charivari vertical (la verticalité du langage et de sa destruction) ». Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*, éditions Seuil, collection Tel Quel, 1973, p.22.

Dans ce passage, la référentialité du nom dans son rapport à l'individu, rapport normalement aléatoire, est ainsi déjouée : le nom de l'écrivain, puisque pseudonyme choisi, fait partie d'une histoire, devient signifiant. « Nix Chance », le « rien du hasard », fait œuvre de redoublement du rien, comme un trou noir sémiotique rendu dense par son refus de signification. Quant à Bill Calley, il s'agit d'une référence à un soldat de la guerre du Vietnam condamné pour l'assassinat de vingt-deux civils vietnamiens lors du massacre de My Lai en 1968, et déjà mentionné à la page précédente. La politisation du pseudonymat de l'écrivain fait signe vers l'idée de responsabilité inhérente à l'identité et au fait d'assigner une place précise et donc un nom à une personne, à un agent. Dans le passage ci-dessous, le massacre de My Lai est décrit comme élément déclencheur de l'écriture, à la fois dans la biographie que le narrateur dresse de son histoire de publication et immédiatement après dans l'élaboration spéculative de ce que doit être la vie de William Calley après la purge d'une peine minimale et l'absence d'un procès en bonne et due forme.

I started writing in 1970, just after the My Lai massacre. That was quite a massacre as massacres go, five hundred defenseless children, women, and men. We at home (as we called it) were told that it was just an accident of war, but do you kill so many people by accident, and how do you sexually abuse and mutilate people by accident ? That guy, Calley, served a couple years under house arrest and in therapy tried to undo his short man's complex and now he probably runs an advertising firm in Nashua, New Hampshire, or an oil speculation company in Tulsa, Oklahoma, married to a second wife named Sadie, who is constantly nervous and pissed because his first wife, also named Sadie, keeps calling, complaining that he's behind with his child support even though the kids are grown and out of the split-level tract home they once shared in Redlands, California, but all that is just in the mind of a bitter old man, namely, me. I'm sure he's attending a luncheon with a Kiwanis club in Georgia and that he still gets calls from that Medina guy telling him when he should scratch his ass and sniff his fingers, because that's what good little soldiers do, right? Take orders, follow orders, obey orders, carry orders out, see to it, comply, roger wilco. (*PEBVR*, 61)

S'enchaînent ici les clichés sur le type de travail emblématique du capitalisme américain prospère et mortifère (publicité, pétrole) que Calley pourrait avoir, sur son absence de prise de responsabilité (non paiement de la pension alimentaire) pour les enfants qu'il a eu d'un premier mariage avec une femme qui porte le même prénom que sa deuxième épouse, sur les lieux dans lesquels il pourrait habiter et qui sont situés aux antipodes l'un de l'autre en termes de trace laissée sur l'histoire et l'image des États-Unis. Nashua, New Hampshire est en effet l'emblème d'une forme de prospérité économique fondée sur l'industrie de la défense, sur la finance et les nouvelles technologies ; deux fois nommée meilleur endroit où vivre aux États-Unis, elle

symbolise la ville typique et idéale, de classe moyenne américaine, dont l'essor s'est fait dans les années 80, au moment où Calley a été relâché de son assignation à résidence. Tulsa, Oklahoma, à l'inverse, a vu sa population noire massacrée et l'activité économique de cette dernière ravagée par des suprémacistes blancs en 1921. La prospérité du quartier nommé « Black Wall Street » dans le district de Greenwood a été ainsi réduite à néant, ce qui offre un contraste accusateur avec la ville de Nashua mentionnée juste avant. Le procès dressé contre Calley par le texte d'Everett, procès fondé sur une liberté d'entreprendre librement malgré les crimes commis, redresse dans le texte de fiction l'absence de reddition de compte par Calley dans la réalité, puisque son procès a abouti en non-lieu. Le passage opère ainsi, au niveau spatial, selon une double dynamique. D'abord, en désignant Calley comme « that guy Calley » alors qu'il s'agit de sa première apparition dans le texte, l'adjectif démonstratif le constitue en référence qui si elle n'est pas déjà connue devrait l'être, et met ainsi le lecteur potentiellement ignorant dans une position inconfortable de complice de l'effacement de l'histoire sordide du massacre. Ensuite, par le pouvoir évocateur des villes nommées, l'ancrage de l'histoire des États-Unis se fait dans une ségrégation entre villes qui ont eu le loisir de prospérer sur une industrie néfaste, et villes dont la population noire a été massacrée. Imaginer que le tueur de My Lai puisse habiter dans le lieu d'un massacre historique de populations non-blanches donne l'impression ainsi d'une histoire cyclique, et permet aux dimensions du temps et de l'espace d'être intrinsèquement liées. Est ainsi rendue visible l'injustice qui perdure encore du fait de l'impunité de celles et ceux qui ont perpétré le crime. La mise en accusation des États-Unis comme incapables de faire face à une certaine histoire (tout comme, dans *The Water Cure*, Everett se fait critique des crimes commis dans le présent par l'administration Bush dans sa justification et légitimation étatique de la torture) incarne une forme de fuite en avant causée par l'échec de l'assignation, à tous points de vue : échec de l'assignation d'un crime à une personne, et échec de l'identité américaine à prendre en charge son histoire et donc construire une quelconque continuité et progression. Endosser le pseudonyme de Calley pour la publication de romans de détective permet alors au roman de dire en filigrane et métatextuellement le travail entrepris par Everett : celui d'utiliser et de subvertir paradigmes indiciars et spatialisation des États-Unis pour les relier à la quête d'identité, et faire de cette quête d'identité un problème de justice historique et de dénonciation d'une impunité récurrente. En forçant le lecteur à relier Calley à la notion d'enquête, et à construire le

passé récent des États-Unis comme ancré spatialement dans des atrocités historiques, fiction et réalité convergent dans le problème majeur auquel est lié l'identité dans les romans du corpus, celui de la prise en charge et de la responsabilité des actes et événements. « As a crime writer I was known as Bill Calley » : le choix des mots, ici, de “crime writer”, est ambigu. En effet, Bill Calley fut effectivement auteur de crimes, écrivain de crimes, dans le sens où il a commis des actes criminels. A l'inverse du roman de détective classique, dans lequel le coupable est déniché et puni, Calley n'a jamais été pleinement vu comme « auteur », c'est-à-dire coupable, puisque seules des conséquences légères ont été encourues pour ses actions. L'usage de pseudonyme, chez Everett, ne relève ainsi jamais d'un simple jeu sans conséquence, mais permet de mettre en lumière le problème méta-spatial, si l'on peut dire, que constitue la notion d'assignation lorsqu'elle est prise dans une perspective multidimensionnelle de responsabilité et de mémoire de soi. La transcription de l'interrogatoire de William Calley met en évidence l'incapacité de ce dernier à se constituer comme le lieu de ses actions, à ne pas repousser la faute sur un supérieur, comme l'ironise le narrateur de *Percival Everett by Virgil Russell* en déclinant toutes les expressions renvoyant à l'obéissance (*Take orders, follow orders, obey orders, carry orders out, see to it, comply, roger wilco*), mais également l'utilisation de l'indifférenciation des individus comme justification :

Q: Did you see women?

A: I don't know, sir.

Q: What do you mean you weren't discriminating?

A: I didn't discriminate between individuals in the village, sir. They were all the enemy, they were all to be destroyed, sir. (...)

Q: Now, I will ask you this, Lieutenant Calley: Whatever you did at My Lai on that occasion, I will ask you whether in your opinion you were acting rightly and according to your understanding of your directions and orders?

A: I felt then and I still do that I acted as I was directed, and I carried out the orders that I was given, and I do not feel wrong in doing so, sir¹⁶⁸.

« Where's the joy in saying anything flat out ? », interroge le narrateur dans *Percival Everett by Virgil Russell* (PEBVR, 67). Dans le cas de Bill Calley, l'élaboration d'un futur imaginaire dans le passé ainsi que la réappropriation de son nom en pseudonyme d'auteur de romans de détection permet une mise en accusation plus efficace, car

¹⁶⁸ Transcription de la déposition de Calley lors de son procès d'appel, UNITED STATES v. CALLEY U.S. Court of Military Appeals (1973) consulté le 8 août 2021, <https://www.tjssl.edu/slomansonb/calley.html>.

déplacée par rapport à ce qui est purement factuel. La sédimentation du sens et la superposition de fiction, de réalité, et d'une forme d'imposture dans la fiction permettent alors en les mettant sur un même plan de ne pas séparer fiction formelle expérimentale et travail politique et historique.

De même, dans *I Am Not Sidney Poitier*, la rencontre du *doppelgänger*, sous forme de cadavre, est ce qui conduit Not Sidney à une pirouette linguistique pour résoudre l'impossibilité logique de l'existence de deux personnes absolument identiques :

As we stepped out of the makeshift morgue I thought that if that body in the chest was Not Sidney Poitier, then I was not Not Sidney Poitier and that by all I knew of logic and double negatives, I was therefore Sidney Poitier. I was Sidney Poitier. (*IANSP*, 212)

L'impossibilité logique du double ici est récupérée pour libérer Not Sidney de la négation de son identité et lui donner une place dans le monde qui était visiblement déjà occupée par un autre Not Sidney. De façon périodique et récurrente, la question de la possibilité d'avoir deux items occupant le même endroit dans l'espace, et son miroir, la possibilité d'avoir deux exemplaires identiques du même être, est mentionnée dans *Percival Everett by Virgil Russell* : lorsque Meg Caro vient trouver Murphy Lang pour lui annoncer qu'elle est sa fille, la possibilité d'avoir deux Murphy Lang est évoquée : « You're certain I'm the right Murphy Lang. There are not many Murphy Langs. Apparently there are at least two. » (*PEBVR*, 52)

De même, lors de l'arrivée dans la maison de repos, le narrateur prend la place de quelqu'un qui partageait son anniversaire ; cette observation fait suite à une nouvelle réaffirmation de l'impossibilité de localiser *qui* exactement raconte l'histoire :

I was brought here on a Tuesday, the second Tuesday, to be precise, of the month of March. Or May. It was an M month. Driven to *this place* or *that place*, depending on whom you're talking to and when. It is no bit of privileged information that a man born on my birthday, at the same hour, in the same state, Virginia, only two years prior to my birth, died in the corridor of *this place* the morning I was moved in. (*PEBVR*, 10)

La précision initiale à laquelle s'attache le narrateur se délite rapidement : du deuxième mardi de mars, on en vient à ne plus savoir de quel mois en M il s'agit. L'endroit est tout aussi flou, et les adjectifs démonstratifs vidés de leur fonction habituelle ; cela ouvre la voie à une relativisation complète de l'information, puisque selon la personne à laquelle on s'adresse, le lieu devrait changer. L'homme qui partage son anniversaire et son lieu de naissance semble être mort pour que le père du narrateur/le narrateur

actuel puisse le remplacer, pour ainsi dire lui *donner lieu*. De même, la création de Thelonious Ellison, Stagg R. Leigh, devient de commodité pseudonymique un encombrement dont il rêve de se débarrasser, puisqu'ils doivent se trouver à un moment au même endroit. Thelonious fantasme ainsi le meurtre de son double fictif :

I had the strangest of thoughts. I reasoned, for lack of a better word, but perhaps no word is better, that if I were to go out into the streets of Washington, say around 14th Street and T, I might find an individual who by all measure was Stagg Leigh and then I could kill him, perhaps bring him home first for a meal, but kill him after all. But here was no such person and yet there was and he was me. I had not only made him, but I had made him well enough that he created a work of so-called art. (...) I had to toss a spear through the mouth of my own creation, silence him forever, kill him, press him down a dark hole and have the world admit that he never existed. (*Erasure*, 259)

Thelonious rêve d'une incarnation concrète de son double, seule condition à la destruction de Stagg Leigh : en effet, le paradoxe de sa création est qu'elle n'est pas réelle et ne peut donc plus être supprimée, qu'elle a pris une vie indépendante de la sienne, une vie qu'il n'est pas possible d'interrompre aussi facilement que celle d'un individu existant. Plus Stagg Leigh est mis en valeur comme création de Thelonious, moins ce dernier a de contrôle sur sa création : « I had made him well enough that he created a work of so-called art ». Les différents degrés de tromperie et d'imposture ici semblent se répercuter les uns sur les autres, imposture de Stagg Leigh, imposture de l'œuvre qui prend une vie propre. La figure du double et de la création monstrueuse, que l'on pourrait qualifier de Frankenstein-*esque*, ramènent sur le plan littéraire un cliché habituellement de l'ordre de l'expérimentation scientifique, et permet d'imprégner le mot et la création linguistique de l'aura de l'incarnation corporelle. *My Pafology*, livre monstrueux en raison de son exagération, son ostensible caractère de parodie, mais surtout par l'incompréhension totale dont fait preuve le milieu littéraire, permet à Thelonious Ellison de purger en quelque sorte via l'exagération toutes les caractéristiques qu'il déplore dans le domaine de la littérature à laquelle on souhaite l'assigner. Stagg Leigh, créature du docteur Frankenstein qu'est Thelonious, n'a pas d'existence tridimensionnelle et ne peut pas être poursuivi sur la banquise de l'Arctique comme le docteur Frankenstein le fait avec sa propre créature ; son existence se limite à l'imposture via le langage qu'il utilise lors de ses entretiens, et au fait que lui est assignée la production littéraire monstrueuse qui constitue la vraie créature. Double et création littéraire se superposent ainsi dans l'espace du roman *Erasure*, dans lequel Everett fait que Thelonious pousse à l'extrême le paradoxe de pouvoir être à la fois soi-même et un autre complètement, jusqu'à la confrontation forcée lors de la remise du

prix. Le partage de l'espace dédié normalement à une seule personne par deux entités est un problème présent en filigrane dans les romans d'Everett, et qui rejoint l'esthétique des dimensions, de la ligne et du point, qui n'est autre qu'une manière de repousser les limites logiques de l'identification en jouant avec le vertige du double.

Dans *The Water Cure*, les problèmes de l'imposture et de la culpabilité se rejoignent cependant dans le brouillage des identités du bourreau et de la victime. Ishmael, victime collatérale du meurtre de sa fille, devient bourreau d'un homme dont on ne sait jamais s'il s'agit bien du meurtrier de son enfant ; l'impossibilité de localiser la culpabilité, impossibilité renforcée par l'esthétique fragmentaire du roman qui va à l'encontre d'un concept de mémoire comme accréation linéaire, fait du concept même de culpabilité un élément omniprésent et permet par voie détournée la mise en accusation du contexte politique post-9/11 dans lequel est immergé le roman.

Ishmael, comme Thelonious, et comme Murphy Lang, est un auteur à pseudonyme :

The extent of things is always just that, and the limits of any piece of fiction are like the ubiquitous musings of Zeno, dismissible yet true, superficially simple but persistently gnawing and troubling, a thorn in the side of any traveler. I simply am of course who I am, Ishmael Kidder, but I am better known as Estelle Gilliam, the romance novelist. No one knows that I am Estelle Gilliam, not around here. My ex-wife knows, but she lives far away in another life on that other planet, with a separate grief. The local constable knows; I was forced to confess my identity to forestall his presumption that I was, in his words, "a drug-runnin' bastard dog son of a bitch", since he believed that anyone with no visible means of support must be a drug dealer. Unfortunately, he is not alone in that belief, as everyone in Taos, New Mexico, shares it. So, I am the resident drug dealer, forced to turn away those who would buy contraband from me and subject to the ridiculing stares of all the rest, including the actual drug dealers who are certain I'm stealing their business with the protection of the sheriff. (*TWC*, 25)

Le double champ lexical du paradoxe et de la géométrie ouvre la présentation du pseudonyme d'Ishmael Kidder, dont les limites ne sont effectivement pas celles de son nom ou de sa personne. L'existence d'Estelle Gilliam en tant que pseudonyme n'est connue du policier local que comme diversion d'une autre assignation d'identité erronée qu'Ishmael aurait subi : la superposition des identités se fait ainsi sous forme de différence perpétuelle, à la manière du paradoxe de Zénon évoqué au début du passage : la coïncidence des différentes facettes n'advient pas. L'identité d'Ishmael est présentée comme construite de l'extérieur par ceux qui l'assignent à une certaine place,

celle de trafiquant de drogue ; de plus, les vrais trafiquants de drogue sont convaincus qu'il se met à leur place et leur vole leur clientèle. La place qu'occupent les romans publiés sous le pseudonyme d'Estelle Gilliam est un cheval de Troie pour introduire dans le texte une critique politique, faisant ainsi de l'inauthentique et de l'imposture le véhicule de l'authenticité et du viscéral. Ce que Kidder dénomme « novels of romance » est en fait décrit comme empreint de sexualité débridée, allant contre l'idée connotée par le terme « romantique », alors même que Kidder revendique la transparence complète (« pretending nothing and offering no apology ») :

And so my novels of romance, though they are hardly romantic, of untamed unbridled unmanageable lust and fervid, even indelicate, animal attraction (as if there were another kind) were what they were, no more, no less, pretending nothing and offering no apology, and as I wrote them, write them, or *change tenses* in midstream or flow or river or current, I wonder who gets to say what makes them what they are and what they can contain and reveal *how many features of the thing as it is can be changed before it is no longer the thing that it was* and why can't I pause in the sky, the god that I am, during some steamy removal of some hat or cape or bra and simply tell the lost and lonely woman who is reading my formulaic, predictable, though albeit well written, novel that she should be attending to the fact that her beloved country is torturing people and breaking its own highly held laws and substituting capitalism for democracy as a system of government and raping the world, and how can I do this without seeming like a raving political pundit paid by political tools to promote some political position instead of simply being a man who is ashamed of his country and trying to offer a moral truth and do so without sounding naïve, which I no doubt am, but does that make me wrong? And it's all rather silly, isn't it? Because cynical as we are, jaded as we are, I sound naïve. Regardless of all truth, I am quite naïve to write this. (*TWC*, 146-47)

La phrase qui a débuté par une description paradoxale de la nature des romans d'Estelle Gilliam se poursuit abruptement par une imaginaire leçon adressée à la lectrice présumée de ce type de romans, reproduisant ainsi par le texte la violence du changement de ton décrite. La séquence de substitution qui est ainsi déroulée dans une unique phrase donne l'effet d'un tourbillon de remplacements, jusque dans l'accusation faite envers les États-Unis de remplacer la démocratie par le capitalisme, en passant par l'allusion au problème du bateau de Thésée auquel le passage fait allusion (en italiques). L'impossibilité d'exprimer l'idée qu'il souhaite exprimer sans qu'elle soit d'abord amenée par une phrase sans aucun rapport ni que cette expression soit par la suite dénigrée comme inauthentique (« I sound naïve ») permet, ainsi que la répétition des remplacements, de réintroduire la figure de l'authenticité sous son aspect le plus structurel, la congruence de ce qui est dit avec ce qui est pensé : l'hypocrisie du pays qui substitue le capitalisme à la démocratie dont il se revendiquait ne peut être

transmise que par un jeu de remplacement dans la forme du texte, jusque dans la prise en charge du discours.

L'angle analytique de la torture permet d'approfondir la construction ou plutôt la destruction de l'identité en incluant une problématisation du rôle du langage et donc de la dimension expérimentale de la fiction dans ce roman : si la douleur est fermement localisée dans l'individu qui la ressent, la difficulté à dire la douleur pour ce même individu fait de l'expérience de la douleur une expérience qui enferme dans les limites du corps. En revanche, la torture, en infligeant une douleur qui vise à faire parler la victime de torture, détruit non seulement l'individu et sa voix propre, mais également le langage lui-même, ce qu'Elaine Scarry dans *The Body in Pain* nomme « the structure of unmaking¹⁶⁹ » (Scarry, 20). Le roman *The Water Cure* fait d'Ishmael un tortionnaire qui met en place des représentations physiques de cette destruction, objectifiée à l'extérieur du corps de W. : il l'entoure de miroirs qui le dédoublent en autant de reflets, et s'applique à faire de W. un objet pur d'une vengeance dont on ne sait pas si elle se concentre sur la bonne personne. W. prend ainsi une place qu'on lui assigne, celle de meurtrier et celle de victime de torture en même temps ; en même temps, son identité propre est broyée, et ensuite diffractée dans les miroirs qui l'entourent. La destruction de l'identité par la substitution de la parole du tortionnaire Ishmael à celle du torturé W., à qui Ishmael interdit de fournir un quelconque discours, permet de retourner la justification américaine de la torture comme moyen d'obtention d'informations et de la matérialiser dans le texte. W. n'a aucune confession, information, ou justification à fournir ; l'infliction de la douleur n'a qu'elle-même pour résultat.

Cette diffraction de W. dans les miroirs du sous-sol rappelle le fait que chez Everett, la figure du double s'étend aux personnages et aux lieux qui traversent les romans, aussi bien qu'aux répétitions au sein de ces romans eux-mêmes. Ainsi du shérif Bucky Paz, qui fait sa première apparition dans *The Water Cure* avant de revenir dans *Assumption* : « My friend, the sheriff, the fat and upstanding, noble constable, Bucky Paz, is crushing the cushion of the armchair in the living room of my house. » (*TWC*,

¹⁶⁹ « Physical pain – to invoke what is at this moment its single most familiar attribute – is language-destroying. Torture inflicts bodily pain that is itself language-destroying, but torture also mimes (objectifies in the external environment) this language-destroying capacity in its interrogation, the purpose of which is not to elicit needed information but visibly to deconstruct the prisoner's voice. » Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford University Press, 1987, pp.19-20.

155). Le prénom Bucky est également donné au shérif de *Wounded*, Bucky Edmonds, ainsi qu'à un personnage de *Suder*. La répétition de ce type de personnages, qui occupent souvent les mêmes fonctions d'autorité, étend la figure du double en la reproduisant et en en faisant une fonction de ce qui fait œuvre chez Everett. De même, la récurrence de l'endroit imaginaire de Plata, d'abord dans *The Body of Martin Aguilera*, puis dans *Watershed* et enfin dans *Assumption*, attire l'attention sur une superposition de zones géographiques partageant le même nom mais différant par les événements qui s'y déroulent ainsi que par leur approximative localisation. Le nom lui-même, « Plata », évoque cette réduction à une bidimensionalité, à la surface et à la carte, alors même que par les reliefs de canyons et de montagnes ainsi que les motifs d'enterrements la dimension verticale du lieu est accentuée.

En conjuguant discours métagéométriques émanant des textes du corpus à l'étude ainsi qu'une problématisation des espaces états-unien, américain et européen mis en avant dans les romans d'Everett, le concept de place prend son sens comme à la croisée des chemins sémiotiques, géographiques, esthétiques, politiques et identitaires des romans.

6. De la ligne au rhizome : construction d'une topologie

La mise en valeur des structures au sein des romans, ainsi que de celles qui les traversent et les constituent comme corpus, peut être définie comme une attention portée aux lignes et points comme abstraction la plus radicale, abstraction déjà à l'œuvre dans l'acte de lier et relier entre eux des indices en opérant selon un paradigme indiciaire. La réduction de l'être humain à un point occupé dans l'espace dont la seule détermination est le fait qu'il ne peut avoir de profondeur ou d'extension, ainsi que la mise en valeur de la ligne, ne peut que conduire à des considérations basées uniquement sur la substitution d'une chose pour une autre, fonctionnement montré comme aporétique et nocif politiquement et sémiotiquement. La tension entre point et ligne permet alors de dresser un portrait, ou plutôt, un paysage de l'œuvre d'Everett, qui repose sur la tentation de la complétude face à la nécessité des lignes de fuite. L'insistance sur les éléments discrets que constituent indices, repères, éléments de paradigme indiciaire, références historiques et mythologiques, confrontée au schéma de différence et répétition et à l'établissement de lignes de fuite constantes dans la

narration, l'inscription insuffisante dans un genre ou une catégorie, est renforcée par la réflexion métagéométrique et métastructurelle insérée dans les romans. Ainsi, dans *The Water Cure*, la ligne est mise en valeur comme pure direction et donc mouvement, par rapport au point qui n'est que localisation :

We, all of us, are just and always points and lines. Rolle on big river. A circle is just a straight line that is at every point equidistant from one point. Oh, home on lagrange. A quadrangle is four lines intersecting in space. The point has no dimensions, is merely location. The line has no depth, is merely direction, and space is nothing. Move forward with cauchyson. (*TWC*, 207)

L'interaction entre jeux de langage et références scientifiques (« Move forward with cauchyson » et « Home on lagrange », respectivement sur Auguste-Louis Cauchy et Joseph-Louis Lagrange) permet un écho entre ce qui est dit (la possibilité de lignes de fuite hors des figures géométriques ou du point), l'élargissement des possibilités du langage via le jeu de mots, et l'histoire même des mathématiciens référencés. En effet, Auguste-Louis Cauchy et Joseph-Louis Lagrange ont en commun d'avoir élargi le champ des possibles dans la manière de penser les mathématiques : l'analyse complexe, portant sur des fonctions complexes, à valeur dans un espace vectoriel et donc permettant d'envisager différemment la structure de l'espace sur le plan théorique en l'abstrayant de plus en plus d'une référence physique, a été fondée par Cauchy, tandis que Lagrange a permis des avancées considérables dans le domaine de la mécanique, et donc de la manière dont des points et leurs caractéristiques fonctionnent les uns par rapport aux autres. L'avertissement « Move forward with cauchyson » qui joue sur les sonorités Cauchy/*caution* prend alors un double sens, métaphorique et littéral : on avance, effectivement, avec Cauchy qui a théorisé les manières d'établir l'espace vectoriel.

L'insistance sur la ligne d'une part et l'incomplétude qu'elle permet d'envisager d'autre part n'est pas seulement présente dans les romans les plus tardifs d'Everett, mais peut être utilisée comme logique structurante des formes de *Bildungsroman* qui se déploient et se répètent tout en différenciant les unes des autres dans tout le corpus primaire. En effet, dès *Suder*, l'incomplétude est mise en avant par une référence à Gödel :

"Fella named Gödel proved that ain't no logical system complete. He had to prove it. I could have told him if he'd asked. You need a dash of illogicalness to make your life complete." (*Suder*, 86)

Si *Suder* paraît éloigné des considérations métafictionnelles et métagéométriques qui sous-tendent et font l'objet des romans comme *The Water Cure* et *Percival Everett by Virgil Russell*, la présence de Gödel dans le roman, dès 1983, permet de déduire en filigrane une préoccupation sous-jacente pour cette idée de l'incomplétude et d'une pertinence des mathématiques dans le domaine littéraire. La dimension de bon sens de la citation ci-dessus invite en outre à prendre du recul sur cette pertinence lorsqu'elle est employée à des fins triviales : en effet, « you need a dash of illogicalness to make your life complete » permet de contourner toute réflexion sur le sujet et d'arrêter la réflexion sur un bon mot, aux accents de *self-help book*. L'intérêt principal est le paradoxe sur lequel cette phrase de conclusion repose et qui, en contredisant en réalité la preuve de Gödel (« make your life complete »), insiste sur l'impossibilité de superposer mathématiques et préoccupations quotidiennes.

En revanche, l'incomplétude de Gödel, dont l'intérêt principal est de prouver qu'il est impossible pour un système logique et cohérent d'avoir un discours sur lui-même qui est prouvable à l'intérieur de ce système, paraît fournir un outil pertinent pour penser la métafiction telle que l'envisage Everett et telle qu'il la met en œuvre dans la plupart de ses livres. Loin de permettre une objectivité, une prise de recul et une clôture du sens, Everett déploie la réflexion métafictionnelle sur la question des possibilités de la littérature et de la narration, aussi bien que sur leurs points d'achoppement, comme une ouverture de lignes de fuite. L'opposition entre point isolé et ligne faite d'une infinité de points peut également mettre en valeur le fait que la complétude, en plus d'être illusoire, n'a pas grand intérêt du point de vue de l'éthique de lecture à construire.

Ralph se définit dans les dernières lignes de *Glyph* comme un point sur la ligne, comme un narrateur borné et limité mais qui parvient néanmoins à entrer en relation avec ce qui l'entoure, comme le montre sa démarche de déconstruction et les limites auxquelles cette démarche se heurte.

In spite of my reunion with my mother, I learned that nothing comes full circle but stretches out like a line, extending infinitely toward some ideal terminal point that is necessarily only a point, just like I am only a point on the line. But am I insignificant? No. The point is whole, the point is complete, but the line... the line is everything. The *line* is everything. (*Glyph*, 207)

Ces dernières lignes de *Glyph* ci-dessus sont précédées du paragraphe qui décrit la situation finale de Ralph :

My mother and I are living peacefully and secretly in a small coastal town. She now goes by the name Alice and she calls me Isadore. And so I guess I am Isadore. I am four now and I have little friends who belong to women who are more or less like Mo. They are stupid children, but I do not hold it against them. I have agreed with my mother that we should keep *me* a secret. So, at night we read and I write notes and she tells me what she thinks. (...) The Saab is long gone. My mother drives a Dodge Dart. She changed completely her way of painting and even she says now that the work is no good. She works at a drugstore. I love my mother and she loves me. (*Glyph*, 207)

L'entremêlement des changements et des éléments qui demeurent se combine à un détachement de Ralph vis-à-vis de l'activité d'analyse référentielle, pour conclure sur une note affective simple et réciproque : « I love my mother and she loves me ». Il accepte le prénom Isadore parce que sa mère l'appelle ainsi, et établit des connexions avec les autres enfants tout en conservant sa particularité et un sentiment de supériorité. Ralph rejette ainsi le format du *happily ever after* comme stase, en affirmant que le fait d'être réuni à sa mère ne fait qu'ouvrir le futur, sans incarner une cyclicité mortifère.

Le discours métafictionnel s'ajoute, au lieu de surplomber et de remplacer, en complexifiant la narration traditionnelle. L'épisode des clés dans *Percival Everett by Virgil Russell*, si on l'envisage sous l'angle de la métafiction qui est invité par la construction de l'œuvre d'Everett autour du format de l'énigme et de la mise en scène de cette dernière comme insuffisante, revendique cette simultanéité :

All I wanted was a locksmith, not even that, but a human with a key-making machine, my key on one side and a blank key on the other, a whirring, screeching noise, a spinning, buffing noise, and then *two keys hopefully capable of opening the same lock*. (*PEBVR*, 153, italiques ajoutées)

Plusieurs éléments se nouent dans cet extrait. L'épanorthose sur le terme de serrurier, *locksmith*, qui recentre le discours et fait basculer de l'identité vers une définition par relation, un être humain possédant une machine et capable de la faire fonctionner, et vers l'action de la machine, opère ce déplacement du centre vers la ligne de fuite, la création littérale d'une autre clé permettant à terme de s'échapper du centre en ouvrant la salle qui fait l'objet de la convoitise du narrateur et de son équipe. La réplification de la clé plutôt que sa subtilisation permet d'incarner l'idée d'une multiplicité des approches, toutes convergentes vers ce même objectif. L'ouverture se manifeste ainsi dans la création d'une structure dans laquelle plusieurs clés identiques et pourtant

différenciées permettent l'échappée et l'ouverture des limites. Dans *Glyph*, la représentation instinctive première de la ligne comme une fonction de séparation est remise en question, par le raisonnement suivant : l'absence de dimension, de profondeur, le lui interdit. La frontière aurait ainsi besoin de profondeur pour être frontière :

But a line has no depth, no depth, and so is no boundary at all. Its ends are merely positions in space and as such mean something to each other only by some orientation that might be a line, straight or curved. And so, I know I occupy some point in space *sane* because I can see and orient myself in relation to another point *insane* and as I observe the line that gives them both meaning, I realize that the line does not separate them, but connects them. (*Glyph*, 61)

A l'inverse, la ligne connecte les points et leur donne du sens. La poétisation de la ligne chez Everett, telle qu'explicitée dans *Glyph* sous forme d'un commentaire métafictionnel du reste de son œuvre en tant que configuration d'espace(s), prend ainsi la direction d'une mise en valeur du mouvement entre les points pour lui-même, de la direction et du potentiel plus que de l'actualisation et de la fin du mouvement.

L'intervalle est substance ; l'espace du dedans est subordonné à l'espace du dehors. L'installation du sens dans l'espace entre les signes et dans le mouvement de circulation que ces signes nécessitent redouble la remise en cause de l'espace américain comme figé, constitué par des frontières fixes et légitimes. L'occupation du territoire par les colons, leur habitat, ne confère ainsi pas de légitimité : l'attention est attirée, en particulier dans les romans tels que *Watershed*, *God's Country* et *Wounded*, sur les liens qui devraient lier les signes de la légitime possession et qui doivent être reproblématisés. Cette reproblématisation de l'espace se décline alors sous des dimensions elles aussi proprement spatialisées, superposant ainsi forme et fond, puisque les réflexions métagéométriques, la constitution fragmentaire de certains romans, et la mise en avant de l'espace du texte sur la feuille, sont autant de signaux invitant à effectuer ce mouvement de va-et-vient entre les points, et à faire de la ligne et de son parcours la modalité principale de lecture. Le fonctionnement rhizomatique de l'œuvre d'Everett est dès lors rendu possible par une prise en compte de cette œuvre dans sa globalité, et dans la circulation intra-romanesque entre paradigmes du signe, niveaux d'interprétation, et échos faits de différences et de répétitions dans l'appréhension de la multiplicité générique, narratologique et narrative des pièces (ou points) qui la composent. Deleuze et Guattari opposent ainsi, à l'organisation par les

points et les rapports bi-univoques entre ces points, la ligne dans toute sa complexité et la coexistence de ses dimensions diverses :

A l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de relations bi-univoques entre ces positions, le rhizome n'est fait que de lignes : lignes de segmentarité, de stratification, comme dimensions, mais aussi ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature. (Deleuze & Guattari, *Mille Plateaux*, 31-32)

La stérilité du point et de la relation bi-univoque entre les points serait celle dont les écrits d'Everett sont victimes lorsqu'un des éléments de son identité est considéré comme l'enfermant dans une unique catégorie, celle d'écrivain afro-américain ; cet enfermement, du point de vue de l'industrie de la publication, le condamnerait en retour à se faire l'opérateur d'une autre relation bi-univoque, le rapport d'authenticité entre lui-même comme auteur et l'expérience authentiquement afro-américaine que l'on voudrait qu'il *représente*. L'idée de représentation comme signe d'une complétude, celle du récit de vie, vers une autre complétude, celle d'une homogénéité communautaire, est cependant rejetée dans ses romans pour mettre en valeur des personnages qui tiennent lieu de lignes de fuite et d'échappement dans la littérature, de multiplicités, d'intersections et de mouvements. Ainsi du rapport problématique entre couleur de peau et classe sociale qui déjoue les récits misérabilistes dans *Erasure* ; cependant, ce n'est pas l'existence de ces récits qui est montrée comme posant problème, mais plutôt le fait que ces récits sont considérés comme seuls possibles, et seule vérité.

On a souligné combien la diversité de forme et de contenu rend difficile une approche globale des romans d'Everett ; on veut ici insister plutôt sur la nécessité de cette diversité, comme constitutive de variation, dans la constitution et la mise en action d'une philosophie spatiale, historique, et affective proprement rhizomatique et subversive, qui ne peut être mise en discours que par le travail fait par la lecture d'une œuvre fictionnelle disparate et pluriforme.

On verra par la suite l'importance d'une approche horizontale et non généalogique des liens entre humains. Cette approche antigénéalogique et rhizomatique s'appuie, entre autres, sur une forme de mémoire qui va contre une remontée dans le passé, suivant un axe (ou une dimension) verticale. Les multiples occurrences de perturbation de la mémoire dans les romans d'Everett mettent en valeur, par contraste, la circulation des

signes et des affects sur le plan horizontal, et leur construction en relation les uns avec les autres. Deleuze et Guattari conceptualisent ainsi la carte comme un lieu de la co-construction, du dynamisme et de la reconfiguration :

Le rhizome procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre. A l'opposé du graphisme, du dessin ou de la photo, à l'opposé des calques, le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite. (Deleuze et Guattari, *MP*, 32)

Les variations et piqûres par lesquelles procèdent le rhizome permettent de construire une littérature qui dépasse justement le stade de simple renversement que la déconstruction suppose. En créant pour le lecteur la nécessité de co-construire une cartographie des romans d'Everett, cartographie qui elle-même remet en question les divisions habituelles et stéréotypes du territoire américain, le corpus à l'étude met en œuvre une géographie fondée sur le changement, la variation, et la remontée à la surface des logiques constitutives du territoire.

Dans *Percival Everett by Virgil Russell* et dans *Glyph* se trouve incarnée une représentation physique du rhizome sous la forme d'iris. Si l'étymologie même d'iris, qui a donné « iridescent », renvoie aux variations dans l'apparence de couleurs vives lorsqu'elles sont vues sous différents angles¹⁷⁰, la structure en rhizome de ses racines et la présence des iris dans deux des romans les plus explicitement préoccupés par des questions métafictionnelles de forme et de structure permettent de faire du rhizome non pas seulement une abstraction, mais une présence physique, en rappelant l'origine du concept à la fois de façon indirecte via la présence des fleurs et en retournant à son origine concrète, plutôt qu'en le discutant explicitement :

The dark-purple irises that you were sorry you planted, though you loved to look at them, always needing to be divided, always being given away as gifts in paper bags saved from the market, the rhizomes lying there like bodies in a mass grave. The peonies of many colors, that you loved and everyone told you wouldn't grow, but they did grow, but in a different place altogether. The morning-glory vine on the back fence, blue against the pink dawn sky. The hyacinth. The star jasmine, heady, crazy heady. Around the edges, purge and garlic planted to keep the gophers away, but you swore the gophers enjoyed the garlic. All the details. Everything in the details. Details, details, details. Of rooms, meals, walks, and gardens. Details telling us who we are, where we are, and why. Telling us everything. Telling us nothing. Because

¹⁷⁰ Irisé : « Qui a les couleurs de l'arc-en-ciel, qui brille de reflets colorés. » (Trésor de la langue française informatisé, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2724068355>, consulté le 2 septembre 2021)

we live inside our heads. So much bullshit? In the middle of the middle of middle America. So much bullshit? In the details. (*PEBVR*, 41)

La mention des iris violet intervient dans une section au titre de “When I First Saw That Form Endearing”, extrait d’une chanson, “Ach! so fromm; ach! so traut” de l’opérette *Martha* de Friedrich von Flotow. Everett utilise la traduction anglaise, qui développe largement le vers allemand. La postérité de la chanson s’est, dans la période contemporaine, construite dans sa traduction italienne, « M’appari tutt’amor ». L’union dans ces pages de la référence culturelle allemande via le filtre de la traduction en anglais qui met l’accent sur la « forme » et son effet sur le locuteur, qui est séduit, plutôt que sur les adjectifs « fromm » et « traut », aux connotations respectives de piété, d’intimité et de fidélité, attire l’attention sur le passage sur les iris et les autres fleurs pour sa dimension de séduction, de *pharmakon*. Les iris apparaissent dans une liste de nourritures et de fleurs, ancrant une forme de plaisir terrestre dans l’énumération et dans la persistance de certains des éléments (les rongeurs, qui aiment l’ail au lieu de le considérer comme répulsif ; les pivoines, qui ont poussé malgré le scepticisme de toutes et tous, dans un endroit différent de celui qui était prévu). Ce motif du déplacement qui imprègne l’énumération de détails dont le narrateur nous dit, à la fin, qu’ils ne signifient rien, met en discours l’action nécessaire décrite dans les soins à donner aux iris : « always needing to be divided ». Pour multiplier et replanter les iris, qui sinon finissent par dépérir parce que tous les nutriments du sol ont été exploités¹⁷¹, il est en effet nécessaire de diviser les plantes en sections en conservant la partie la plus jeune du rhizome ; les iris sont dites « plantes à rhizomes » parce qu’elles poussent grâce à des tiges juste sous la surface du sol leur permettant de se nourrir et les reliant entre elles. Le fonctionnement en est ainsi horizontal plutôt que basé sur une racine individuelle allant en profondeur, et repose sur la répétition de la division et du déplacement des iris, littérialisant ainsi un mouvement de différence et répétition. Les iris fonctionnent contre la logique de sens et de fixité, invitant ainsi dans le passage vers une méditation sur la signification du « milieu » : l’esthétique de la ligne et celle de la spatialisation sociologique et géographique du pays se rejoignent ici, dans la dévalorisation et la contestation de l’existence d’un centre et donc d’une hiérarchie. Le « n’importe quoi » des détails devient alors, dans toute son insuffisante nécessité, la seule chose sur laquelle se reposer.

¹⁷¹ On note ici le retour, à l’échelle du jardin, de l’exploitation des ressources souterraines.

Dans *Glyph*, à l'inverse, la présence des iris occupe une grande place dans la vie du prêtre Chacon, parce qu'ils fleurissent exactement tous les jours à la même date. Toute la dimension spatiale du rhizome d'iris se trouve alors réduit à une régularité temporelle parfaite, attribuée par le prêtre au travail de Dieu : les variations dans la répétition sont remplacées par une cyclicité sans faille.

“Do the irises bloom on the same day every year?” Jenny Jenson asked the priest. Chacon nodded. “Yes, Jenny. Our bearded irises seem to have a rather precise clock. Regardless of the weather or the amount of rainfall, our irises open this day, every year, like clockwork. We see this as testimony to God’s eternal precision.” (*Glyph*, 190)

L'emploi des iris dans *Glyph* et *Percival Everett by Virgil Russell* permet ainsi de concrétiser la forme du rhizome en l'incluant dans la narration. Leur fonction symbolique peut être justifiée par leur régularité, qui les sort du domaine du naturel.

Pour conclure ce chapitre sur l'espace, on souhaite amener ici l'idée que l'approche la plus productive du corpus à l'étude, dans une perspective unifiante qui ne fasse pas pour autant abstraction de ses aspérités, serait de l'envisager comme œuvre de topologie, telle qu'abordée par Brian Massumi dans son étude du virtuel. La déconstruction des *a priori* et présupposés sur l'espace américain, conjuguée à la quête d'identité et à l'élan d'unification des indices et ancrages référentiels sous l'égide du paradigme indiciaire, met l'accent sur le changeant, mais surtout sur la variation (et plus précisément « *self-varying deformation* » à travers les répétitions de réécritures et la transformation continue de ce que l'on pense être une écriture everettienne vers quelque chose de différent) et le potentiel en tant qu'écart entre l'actuel et l'actualisable.

This is to say that the virtual is best approached *topologically*. Topology is the science of self-varying deformation. A topological figure is defined as the continuous transformation of one geometrical figure into another. Imagine a pliable coffee cup. Join the surfaces on the brim, enlarge the hole in the handle, and then stretch it so that all its sides are equally thick. You get a doughnut. You could then tie this doughnut into complex knots. All of the geometrical figures you can create in this way are versions of the *same* topological figure. Topological is, in and of itself, multiple. (Massumi, 134)

Le mouvement de cette thèse s'efforce d'être lui-même topologique, puisque l'on tend ici à montrer l'insuffisance de la simple topographie visant à situer des points sur une carte, et la nécessité d'étudier le mouvement et les lignes tracées entre ces points, et la manière dont une résistance à la complétude y est mise en œuvre. En mettant l'accent sur la ligne en tant que lieu de la variation et sur l'œuvre d'Everett comme transformation continue, on peut envisager la complexité et la diversité de ses objets et des formes par lesquelles ces objets sont approchés, l'interaction entre objets et formes et la manière dont ils se nourrissent mutuellement, et faire de la dimension métafictionnelle une invitation à retourner les textes sur eux-mêmes. Une éthique de lecture d'Everett serait ainsi, comme décrit dans *Glyph*, l'équivalent littéraire de se tenir sur le bord d'un ruban de Mobius, toujours tentant de rejoindre l'autre côté tout en s'y trouvant déjà, dans un état de confusion contre lequel on saurait qu'il est impossible de lutter :

But that we were Mobius surfaces, our topologies defined by the fact that we can never get around them to the other side, but are always there, both on the other side and staring at it confusedly, longingly, with much apprehension and eagerness.
(*Glyph*, 177)

La possibilité d'une esthétique de la surface et du paradoxe qui ne serait pas dominée par une hiérarchie du centre et de la marge serait ainsi à privilégier par rapport à une verticalité impliquant hiérarchies temporelles, spatiales, littéraires et sociales. Cette horizontalité des rapports se concrétise à l'échelle de l'humain dans la mise en œuvre de réseaux familiaux et de liens qui oscillent entre transaction, fiduciaireté, et constructions alternatives de communautés humaines.

CHAPITRE 4

Pas d'argent entre nous : de la dette à la spoliation, mise en fiction des économies du relationnel familial et paradigmes de la transmission

Approcher les romans d'Everett sous l'angle des paradigmes indiciaires et spatiaux, mène ainsi de la remise en question du paradigme indiciaire par la mise en scène de son échec à la problématisation des modèles d'attachement entre individus. La valeur accordée à ces liens permet de noter une omniprésence de déconstructions des modèles familiaux classiques et de reconstruction de formes de communauté, mettant en valeur le rapport entre unités comme enjeu de la construction d'une cartographie américaine, et l'impossibilité de détacher ce rapport familial affectif d'enjeux politiques et raciaux, d'enjeux de genre, et des conventions littéraires liées aux différentes représentations de ces éléments. Le travail sur le cadre et sa perpétuelle remise en question à différentes échelles conduit à une explosion de la cellule familiale et à la reconstruction de liens différents entre individus et entre communautés, à travers une poétique de la perméabilité tant spatiale que génétique. L'impossibilité d'une pureté générique, mise en œuvre par et étudiée chez Everett à travers la diversité de ses romans et de leurs emprunts et formes littéraires, constitue le point d'achoppement d'une pratique de la résolution et permet de dépasser le paradigme indiciaire, puisque le mouvement d'inscription se trouve défaussé : cette non-clôture des genres littéraires, et des énigmes au cœur du fonctionnement des romans, est diffractée à l'échelle des réseaux familiaux qui se trouvent souvent être le cadre et l'enjeu de ces mêmes énigmes et efforts de résolution.

L'angle analytique de la famille et du lien affectif a fait l'objet de peu d'attention de la part de la critique, précisément parce qu'il s'agit d'une dynamique de répétition avec différence qui surgit lorsqu'on envisage l'œuvre d'Everett dans sa globalité. Il pourrait d'autre part paraître contre-intuitif d'analyser ce qui relève de l'affectif, du privé, voire du psychologique, dans des romans qui attirent

principalement par leur dimension expérimentale, ludique, intellectuelle, quand on sait que ces dimensions théoriques et formelles entrent d'habitude en conflit et/ou excluent une approche qui a à voir avec des questions de sentiments. L'ambition de ce chapitre est au contraire de montrer que loin d'évacuer les questions de sentiment, de liens, les romans d'Everett, de *Suder* à *Telephone*, en font une question centrale qui dédouble le geste d'interprétation et de construction d'un monde rhizomatique. Le langage y est mis en scène comme le lieu de l'incertitude : « que dois-je ressentir vis-à-vis de ma famille, de mes enfants, de mes ancêtres ? » est une question récurrente posée par les divers narrateurs, et cette question prend souvent pour objet un centre absent. Chez Everett, on ne sait que ressentir, et on ne sait surtout comment atteindre une authenticité supposée nécessaire du sentiment : le simple fait de soulever la question paraît alors annuler la possibilité d'atteindre le centre absent de l'amour filial, familial, ou sensuel. Cet amour se trouve alors déplacé sémiotiquement, puisqu'indicible et dépassant les possibilités du langage, et se fait jour comme étant un des questionnements existentiels soulevés par le roman métaphysique à énigme, comme vu dans le chapitre 2. Le sentiment, l'amour, l'affection, surgissent dans le rapport et le mouvement entre les signes et les individus, pour dépasser le paradigme de leur localisation au sein d'un individu imperméable. Dans *La communauté désavouée*, Jean Luc Nancy met en valeur une manière de voir le rapport entre les éléments, plutôt que descendre en profondeur dans ce qui fait les éléments discrets, dans la constitution du « caractère commun de nos existences » :

Cet essai se propose comme l'étude de l'ouvrage de Maurice Blanchot au sujet de la communauté. À travers l'histoire de ce livre, du déchiffrement qu'il appelle - de l'impossibilité, sans doute, d'en achever l'interprétation se profile un enjeu qui dépasse de beaucoup ce livre et son auteur. Il s'agit de la préoccupation de notre temps quant au caractère commun de nos existences : à ce qui fait que nous ne sommes pas d'abord des atomes distincts mais que nous existons selon le rapport, l'ensemble, le partage dont les entités discrètes (individus, personnes) ne sont que des aspects, des ponctuations. Cette très simple et très essentielle condition d'être nous échappe dans la mesure où l'évidence de sa donnée se dérobe avec le déroberement de toutes les fondations et de tous les totems qui avaient pu passer pour les garanties d'un être commun ou bien, tout au moins, pour les garanties d'une existence en commun¹⁷².

La notion de filiation et d'héritage, déjà prégnante dans le rapport du texte aux textes et genres littéraires qui l'ont précédé, subit alors un processus de littéralisation dans les

¹⁷² Nancy, Jean-Luc. *La communauté désavouée*. Galilée, 2014, p.10.

romans d'Everett, du plus réaliste au plus expérimental. Comme l'évoque Allan Hepburn dans *Troubled Legacies : Narrative and inheritance* :

Novels have their own genealogies. They speak to and revise each other, sometimes over decades or centuries. The essays in this volume suggest that genealogies of the novel are indissociable from genealogies *in* the novel. When genealogical time is interrupted through accident or death, novelistic representation uses inheritance to configure the problems of time, paternal authority, and family kinship¹⁷³. (Hepburn, 17)

La superposition entre généalogies du roman et généalogies à l'intérieur du roman suit le processus de spatialisation de la temporalité déjà évoqué plus tôt, et permet un dialogue horizontal reconfiguré.

Entre le domaine de l'intertextualité, celui de la géométrie et de l'organisation spatiale et territoriale, et le domaine familial, une diffraction de la valeur du geste de liaison entre signes et items se répète, sans pour autant permettre ni aboutissement ni conclusion du geste : c'est précisément par cette reprise de l'incomplétude que quelque chose d'autre, un supplément qui dépasserait le langage, peut apparaître dans l'entre-deux par le travail de lecture. La hantise constituante de la matrice généalogique privée et politique, mise en jeu par les romans d'Everett comme ce que Gwenaëlle Aubry nomme dans son essai « Survie » une « modalité de mémoire¹⁷⁴ », fait de l'inachevé de la transmission et du rejet de cette transmission, l'impossibilité de la « conjonction du passé et du présent » le lieu de surgissement en contrepoint de la valeur des liens qui constituent communauté et famille, du conventionnel à l'iconoclaste. Cette mémoire interrompue surgit chez Everett dans de multiples occurrences de la démence, de la folie, ou de la maladie d'Alzheimer : du père dans *Percival Everett by Virgil Russell*, à la mère de Craig Suder, en passant par la folie de Médée et d'Agavé respectivement dans *For Her Dark Skin* et *Frenzy*, jusqu'à la lente dégénérescence de Sarah, fille du narrateur dans *Telephone*, il semble que les narrateurs et d'Everett (et par extension, le

¹⁷³ Hepburn, Allan. *Troubled Legacies: Narrative and Inheritance*. University of Toronto Press, 2007.

¹⁷⁴ « Par reprise, je n'entends pas répétition. Je ne crois pas à la réminiscence. Le moteur de l'écriture, ce n'est pas cette conjonction du passé et du présent qui libère soudain du hors temps, c'est au contraire son impossibilité. La modalité de mémoire que met en jeu le roman a plus à voir avec la hantise qu'avec la réminiscence: avec la présence absente des traces et des spectres qu'avec les miraculeuses résurrections. » Fabula, Équipe de recherche. E. Bouju (dir.), *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire* », https://www.fabula.org/actualites/e-bouju-fragments-d-39-un-discours-theorique-nouveaux-elements-de-lexique-litteraire_71383.php. Aubry, Gabrielle. « Survie, » pp.305-306

lecteur) soient forcés de contempler le processus interrompu de réminiscence d'un ancêtre, d'un parent, ou d'un enfant, qui se dédouble sous ses yeux, et dont on se rend compte qu'il n'a vraiment jamais été connu. Sans mettre en scène de maladie précise, d'autres romans conceptualisent l'obsession comme déviance, si l'on définit l'obsession par la tendance de certains personnages à se définir par un trait unique (lutte politique chez le grand-père de *Watershed* et critique politique chez la mère de *Not Sidney Poitier*, par exemple), par contraste avec l'incertitude des narrateurs quant à leur identité et leur place, voire leur orientation dans la société dans laquelle ils évoluent.

L'enfant s'y constitue comme « ciper » à déchiffrer, qu'il s'agisse de l'enfant biologique avec lequel le lien devient problématique (on pense notamment à *So Much Blue*, dans lequel le narrateur n'arrive plus à comprendre sa fille adolescente April, ou encore à *Telephone*) ou de l'enfant, biologique ou non, qui entre dans l'orbite du narrateur et est alors « adopté » (*Walk Me to the Distance*, *Suder*, *God's Country*), ou encore d'un enfant-alibi qui n'existe pas (*Assumption*), pour finir avec l'enfant narrateur de *Glyph*, qui n'a d'enfant que le corps. La naissance, la grossesse, l'acquisition d'un enfant qui n'est pas à soi : en cristallisant les différentes facettes de l'attachement, génétique, affectif, financier, Everett fait surgir une poétique de l'accident, du non-nécessaire, puisque le lien qui va de soi (biologique) se dissout, alors que la coïncidence, la rencontre, l'intégration du non-familial deviennent un point de focalisation des romans. La filiation se trouve alors être retravaillée : loin de proposer une remontée généalogique aux origines, malgré l'abondance de références aux similarités entre ancêtre et descendant et au caractère problématique de cette similarité, c'est un paradigme horizontal qu'Everett propose, fondé sur l'intersection, l'analogie, et la localisation dans l'espace diégétique et l'espace inter-romanesque, et donc un paradigme bien plus spatial qu'historique. Les correspondances, parallèles et répétitions entre romans, reproduites à l'échelle des intrigues isolées de chaque ouvrage, instaurent un fonctionnement de lecture propice au « grand roman » qu'Everett souhaitait de son propre aveu écrire. De la triangulation des relations familiales entre enfant et parents, à la triangulation entre sphère individuelle, liens familiaux et liens extrafamiliaux, naît ensuite par le recoupement par le lecteur des similarités schématiques une triangulation entre lecteur, signifié et signifiant qui renvoie à la sémiotique de Peirce évoquée en introduction. La démarche d'établissement des lignes de fuite et de correspondance se trouve être moteur de

l'établissement d'une cohésion entre les différents romans, indépendamment de leurs influences littéraires généalogiques. Hilary P. Dannenberg, dans son ouvrage *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in the Novel*, met en regard postmodernisme et modernisme dans le comportement adopté vis-à-vis de ces connexions entre événements et éléments au sein des œuvres romanesques. Le sous-titre « plotting » fait surgir la dimension spatiale traitée dans le chapitre précédent : « plot » au sens d'intrigue, temporelle, et « plot » au sens de zone délimitée et possédée, se répondent alors pour faire entrer en résonance les notions de transmission et de linéarité temporelle avec celle de la valeur (monétaire, affective, sociale et interprétative) attachée aux éléments discrets et surtout aux relations établies entre eux, génératrices de dynamiques, de flux et de mouvement. Loin d'adopter une approche purement structuraliste, il est ainsi nécessaire d'étudier ici ce que les mouvements et différences d'une structure à l'autre et d'une répétition à l'autre font dire par eux-mêmes aux textes en tant que lus et construits par un lecteur prenant en compte la totalité de l'œuvre d'Everett :

These criticisms reflected the feeling that plot, and indeed the spirit of narrativity, had managed to evade the systematic net that structuralism had set up. Peter Brooks (1992) and Paul Ricoeur (1984, 1985, 1988) are both critical of structuralist models for their static naming of parts and “their failure to engage the movement and dynamic of narrative” (Brooks 1992, 20): “the plot is a movement ... (t)o know all the roles - is not yet to know any plot whatsoever” (Ricoeur 1985, 43). Ricoeur himself distinguishes the sense-making activity brought to plot by using the related term *emplotment* to distinguish “the dynamic character of the configuration operation” (1984-65)¹⁷⁵.

L'utilisation du terme d'*emplotment* renvoie encore une fois à la double dimension littéraire et spatiale, *plot* comme intrigue, et *plot* comme carré de terrain délimité.

La dynamique construite par l'ensemble des romans d'Everett est celle d'une relation d'analogie entre différentes réécritures, différentes inscriptions dans différents genres, qui par le retour perpétuel de l'absence comme cœur et raison de fonctionnement des énigmes de chaque ouvrage met en valeur les questions essentielles soulevées par les problématiques familiales, communautaires, et les valeurs attachées à ces problématiques. La réapparition accidentelle d'enfants cachés dont la parenté

¹⁷⁵ Dannenberg, Hilary P. *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Édité par David Herman, University of Nebraska Press, 2008, pp.8-9.

n'est jamais confirmée (on pourra ici rapprocher des romans *a priori* aussi différents que *Percival Everett by Virgil Russell* et *Walk Me to the Distance*, à travers respectivement Meg Caro et Butch) n'est alors pas l'enjeu du roman, mais participe par sa fonction de signe dont l'interprétation est encouragée en même temps qu'elle se dérobe, à cette dynamique intra et inter-romans de questionnement des connexions.

Connections constitute links that form bridges across several worlds and ontological levels: they are links between stories and not links within the story (as in traditional coincidence). (...) In postmodern coincidence, therefore, the recognition of correspondences by the reader generally takes the place of spatial intersection in the narrative world: the corresponding trajectories of the characters intersect in the reader's mind when he activates the plotting principle of similarity. (Dannenberg, 107).

Les relations familiales chez Everett se trouvent alors au carrefour, à l'intersection, entre une économie fantomatique et hantologique, puisque chaque narrateur se débat avec la conceptualisation de ses relations, héritages et transmissions familiales sans pouvoir y apporter de conclusion, et une dimension concrète de monétisation littérale ou métaphorique. Ces deux axes peuvent être cartographiés en les reliant à la dimension du secret et de la disparition, puisque de même que les individus fluctuent au sein de leurs généalogies, disparaissent, réapparaissent, se déplacent et changent de lieu, de même la recherche de sommes d'argent liées à un héritage classique (la maison familiale dans *Erasure*) ou détournées (l'argent dérobé et dissimulé dans deux des trois chapitres d'*Assumption*) voit son objet fluctuer et circuler, être dissimulé, et parfois subtilisé. Dans *Money, Language, and Thought Literature*, Marc Shell rapproche métaphorisation et processus de symbolisation et d'abstraction par le médium d'échange que constitue l'argent. Ces processus tous deux centrés sur la question du sens (ce qui est signifié par un signe) permettent une poétique de la substitution et d'un accord commun entre toutes et tous pour attribuer à ces symboles une valeur.

The new forms of metaphorization or exchanges of meaning that accompanied the new forms of economic symbolization and production were changing the meaning of meaning itself. This participation of economic form in literature and philosophy, even in the discourse about truth, is defined neither by what literature and philosophy talk about (sometimes money, sometimes not) nor by why they talk about it (sometimes for money, sometimes not) but rather by the tropic interaction between economic and linguistic symbolization and production. A formal money of the mind informs all discourse and is as unaffected by whether or not the thematic content of a particular

work includes money as by whether or not the material content of the ink in which the work may be inscribed includes gold¹⁷⁶.

Le parallèle établi entre l'argent sous toutes ses formes (patrimoine, titres de propriété, terre, cachet d'auteur) et la centralisation des relations familiales et communautaires comme enjeu de valeur permet de soulever deux questions à mon sens éminemment attachées à la littérature américaine contemporaine et moins contemporaine, celle du capitalisme d'une part, et d'autre part celle de la légitimité de l'acquisition d'un capital, qui rappelle l'histoire des États-Unis comme pays bâti sur la spoliation historique de communautés marginalisées. Des mensonges successifs de Curt Mader dans *God's Country* pour éviter de payer ce qu'il doit à Bubba, à la construction du parc d'attraction dans *Grand Canyon Inc.*, en passant par la pollution de la rivière dans *Watershed*, l'instabilité référentielle de la propriété et du capital permet de rendre visible la fragilité fondatrice des États-Unis et de l'image que cette société se fait d'elle-même. En partant du paradigme indiciaire, qui présuppose une clôture totalisante et une fiabilité référentielle, et en mettant au jour la fluidité et la porosité des communautés et des relations familiales qui se reconfigurent autour de rencontres et coïncidences lors de quêtes ouvertes de refondation du sujet, les romans d'Everett en interaction les uns avec les autres peuvent être analysés sous l'angle du devoir, de ce qui est dû à l'autre et aux autres, et de la notion du sens investi dans la parole et la promesse au sens fiduciaire du terme. La force d'abstraction que représente l'argent, mis en regard avec la force d'abstraction paradigmatique de l'indiciaire et son inaboutissement, a sa propre productivité littéraire mais trouve également ses propres impasses. Dans l'introduction de *The Fictions of American Capitalism*, le danger de l'argent comme signifiant immatériel est souligné par des critiques issues des domaines des sciences humaines, et peut être mis en regard de la tendance à faire du genre littéraire un outil de vente et, progressivement, d'appauvrissement du paysage littéraire.

Stephen Shapiro, dans son chapitre pour ce même ouvrage intitulé « The cultural fix: capital, genre, and the times of American studies », relie la longévité des genres littéraires à leur utilisation comme commodité, comme productrice de capital :

¹⁷⁶ Shell, Marc. *Money, Language, and Thought: Literary and Philosophic Economies from the Medieval to the Modern Era*. JHU Press, 1993, p.4.

« The narrative forms we call genres have perceivable longevities, due to their relative use and exchange value as cultural commodities¹⁷⁷. »

La notion de parenté et de transmission, fondamentale dans la pratique intertextuelle et transmédiatique des romans d'Everett, se décline et se diffracte à l'échelle des relations intrafamiliales. Quant au genre littéraire, qui peut être lié par une relation d'analogie au concept de famille et est primordial dans l'étude de la multiplicité des romans d'Everett et de leurs inscriptions respectives, il est comparable au paradigme familial comme moteur de la narration romanesque, et comme introduisant la possibilité de mélange, de mixité, de porosité. Derrida, dans *The Law of Genre*, explique que ce principe d'impureté est au cœur de la définition de genre lui-même, comme la loi qui ne serait définie que par son dehors :

And suppose for a moment that it was impossible not to mix genres. What if there were, lodged within the heart of the law itself, a law of impurity or a principle of contamination? And suppose the condition for the possibility of the law were the principle of a counterlaw, an axiom of impossibility that would confound its sense, order and reason¹⁷⁸?

Ainsi, dans la mise en scène de la famille d'une part et des règles de circulation monétaire d'autre part, c'est par l'inclusion de toutes les possibilités de tricherie, de tromperie, et de déviations de la norme que la réflexion est permise et que l'intrigue se crée. En revanche, loin de faire surgir par contrepoint une nouvelle norme, un axe de ce qui serait bon et bien, la répétition des variations sur le même motif permet de penser par accumulation et écart ce qui est difficile à exprimer par le langage, c'est-à-dire le sentiment précis (amour filial, amour paternel, sentiment de devoir vis-à-vis d'un ami, d'un parent, d'un proche, d'un inconnu) diffracté en multiples manifestations.

All these disruptive "anomalies" are engendered - and this is their common law - by repetition. One might even say by citation or recitation (ré-cit), provided that the restricted use of these two words is not a call to a strict generic order. (Derrida, 57)

La notion d'appartenance, problématique à bien des égards dans les intrigues familiales d'Everett, se retrouve ainsi dans l'étiquette même de ses romans. Sur les couvertures de *Glyph*, *Erasure*, *Assumption*, *Percival Everett by Virgil Russell*, *So*

¹⁷⁷ Coste, Jacques-Henri, et Vincent Dussol. *The Fictions of American Capitalism: Working Fictions and the Economic Novel*. Springer Nature, 2020, p.89.

¹⁷⁸ Derrida, Jacques. « The Law of Genre ». *Critical Inquiry*, vol. 7, n° 1, University of Chicago Press, 1980, p. 55-81. P. 57.

Much Blue, I Am Not Sidney Poitier, Telephone, et d'autres, on note la présence en petits caractères de "a novel", qui invite par là même à s'interroger sur ce qui peut dépasser des limites du roman¹⁷⁹. En particulier, dans *Assumption*, on retrouve une tripartition du texte en sections qui paraissent indépendantes les unes des autres, et qui interrogent une fois parvenu à la fin du roman quant au crédit à accorder à la narration des deux premières parties par Ogden : nous a-t-il délibérément trompés dans celles-là également ?

Ainsi, dans cette section, on s'intéressera aux romans d'Everett, pour mettre de côté *Grand Canyon Inc.* en tant que « novella » (son sous-titre sur la couverture), non pas par absence de pertinence par rapport aux thèmes étudiés ici mais parce que de par son écart de définition et la condensation de la problématique de la possession, de la réduction jusqu'à l'absurde du principe de production de la richesse et du rêve américain, *Grand Canyon Inc.* permet de conduire une expérience quasi scientifique sur ce à quoi aboutit une logique univoque, clôturée, et poussée à son terme.

1. Ancrage familial et liens du sang, contre adoptions et déconnexions : du centre vers les marges

L'étude des paradigmes et structures moteurs des intrigues chez Everett nous a conduite à la conclusion que l'énigme, dans les romans, ne se fait que signe d'incomplétude et subversion de l'abstraction intellectuelle motrice du genre du roman détective. Le questionnement métaphysique mis au jour en négatif de ces intrigues se trouve explicité, dans la majorité des œuvres incluses dans le corpus, par une déconstruction et reconstruction de la structure familiale et généalogique : les liens entre signes et indices, censés permettre une résolution de l'énigme, fonctionnent en miroir (parfois sur un plan différent, parfois se confondant avec l'énigme du roman) des interrogations auxquelles les narrateurs et narratrices se trouvent confrontés sur le plan de ce qui constitue les liens entre les êtres d'une même famille.

Il est alors possible de suivre le même chemin au fil d'une étude du paradigme familial dans les romans d'Everett : la dynamique centrifuge éloigne progressivement la quête

¹⁷⁹ If remarks of belonging belong without belonging, participate without belonging, then genre designations cannot simply be part of the corpus. Let us take the designation "novel" as an example. (...) Impossible to settle upon the simple borderlines of this corpus, of this ellipse unremittingly repealing itself within its own expansion. (Derrida, 71)

de sens du noyau vers la périphérie, d'un essentialisme (le lien biologique, la localisation des sentiments) à un paradigme affectif dans lequel le travail de lecture et de mise en relation, ainsi que les répétitions et différences entre les œuvres, permettent de localiser ce qui fait le lien interpersonnel principalement grâce aux instances de son échec.

1.1. Naissances et grossesses : « distance from the thickening center¹⁸⁰ »

La grossesse comme point saillant de l'intrigue se trouve développée, à divers degrés, dans *Zulus*, *So Much Blue*, *Cutting Lisa*, et *For Her Dark Skin*. En reprenant la figure du centre absent tel que développé à l'échelle du paradigme indiciaire mis à l'œuvre dans les énigmes du roman et à l'échelle de l'espace conceptualisé chez Everett, la grossesse se trouve alors être le point de focalisation d'un faisceau interprétatif : par son enjeu généalogique tout d'abord, avec la question de la paternité, par sa qualité d'événement fixé dans le temps et le fait qu'il s'agisse d'un enjeu de temporalité et d'imminence de l'événement. Ainsi, dans *I Am Not Sidney Poitier*, la mère de Not Sidney vit une grossesse anormalement longue, de vingt-quatre mois, qui la fait donc accoucher d'un être au nom remettant en cause son identité, comme si l'allongement de la grossesse tendait à le faire paradoxalement disparaître.

La grossesse est toujours subvertie en tant que signe. La mise au monde est soit le point de départ attendu du dénouement tragique (ainsi dans *For Her Dark Skin* lorsque Médée met au monde des enfants dont on sait qu'elle les mettra à mort), soit un événement détourné en avortement et différé hors du texte (à la fin de *Cutting Lisa*), soit se déroule comme une aberration logique (Alice Achitophel dont l'accouchement devient un accouchement d'elle-même), soit, enfin, cristallise les tensions intrafamiliales en devenant un enjeu en tant que secret à garder et événement qui ne devrait pas se produire. La figure de la grossesse et de l'accouchement centralise ainsi le mouvement d'interprétation et de surcharge affective tout en refusant au lecteur d'y trouver résolution et complétude.

Tandis que dans *Zulus*, roman post-apocalyptique dans lequel Alice Achitophel est semble-t-il la dernière femme à ne pas avoir été stérilisée et dont la grossesse fait

¹⁸⁰ (*Zulus*, 87)

donc l'objet de toutes les convoitises, l'accouchement du personnage principal se trouve au centre de l'intrigue, dans *Cutting Lisa* l'accouchement est l'événement qui encadre (« frames ») le roman, faisant de ces deux œuvres des miroirs l'une de l'autre dans un fonctionnement que l'on retrouve pour d'autres problématiques chez Everett. En effet, *Cutting Lisa*, dont le narrateur John Livesey est obstétricien, débute par la césarienne improvisée exécutée par le mari de Gertrude Thompson. L'ambivalence face à l'acte commis par Thompson est traduite par le malaise du narrateur, mélange de fascination et de répulsion « What bothered him was that he was finding Thompson's action somehow beautiful », (*CL*, 7), et « he was angry that someone could be so stupid, appalled that a person could be so careless with the life of another, and uncomfortably impressed that anyone could pull it off: slice open a belly, pull out an infant, and close with a needle and sewing thread », (*CL*, 4-5). La césarienne, symboliquement, par l'ouverture et la refermeture décrite dans la citation précédente, traduit la volonté de Thompson de conserver la maîtrise totale sur la naissance de son enfant : « I wanted to bring my child into the world », (*CL*, 5). La famille et la naissance se trouvent conceptualisées comme un vase clos, dans lequel aucune intervention extérieure ne devrait être nécessaire. Malheureusement, et paradoxalement, ce geste a pour conséquence directe une blessure nécessitant une intervention chirurgicale : « across her midsection was a jagged wound. The flesh on either side of the long gash was folded, pulled together, and sewn sloppily with coarse thread. Coagulated blood sat in clumps along the stitching. » (*CL*, 3) Dans le vocabulaire de la description de la blessure, se joue le problème d'une cicatrisation pathologique : le sang est coagulé, l'incision n'est pas nette, pas plus que les sutures, la chair est pliée sur elle-même et ramassée, le fil lui-même n'a rien de lisse ou de net, ce qui rappelle entre autres la manière dont la tête de Ted est recousue dans *American Desert*. La suture ici quitte le domaine du littéral pour entrer dans un régime métaphorique : la tentative de Thompson de garder l'accouchement dans le domaine du privé en effectuant lui-même la césarienne ne fait qu'engendrer le besoin d'une intervention médicale, et l'effort de redonner une intégrité corporelle à sa femme rend l'incision d'autant plus monstrueuse dans son apparence. L'impression donnée par la description de Gertrude Thompson est celle d'un cadavre sur une table d'examen « the woman was unconscious, lying face up on a table, a sheet to her neck » (*CL*, 3) , « look at her color . » (*CL*, 4). : tout le réseau sémiotique et émotionnel normalement convoqué par la mise au monde d'un bébé se trouve détourné, désamorcé. Le sexe n'est pas connu du père parce qu'il était

trop préoccupé par l'opération elle-même ; Gertrude était éveillée pendant l'opération et inconsciente par la suite.

On observe cette dynamique dans l'intrigue familiale de *Cutting Lisa* : les tentatives de conserver une étanchéité (généalogique, locale) sont mises en échec. Le fils de John Livesey, Elgin, a subi une vasectomie ; on l'apprend par la bouche de la petite fille de John, Katy, bien après la révélation de la grossesse de Lisa. Cette grossesse est donc une aberration et ne s'explique que par sa liaison extra-conjugale avec le meilleur ami d'Elgin. La colère de John face à cette situation fait écho à sa perplexité initiale face à l'insuffisance perçue de la relation qu'il entretient avec son fils (un échec qui revient périodiquement dans le corpus, et que l'on étudiera plus en détail par la suite). Il s'agit de la raison de ses vacances chez Elgin, dans une tentative de se rapprocher du noyau de sa famille :

John's spending the summer in Oregon was in some fashion a surrender. He was giving in partly to his fear that as an aging man he would soon be dead and partly to the fact that he felt he was losing his family and sense of family. He did not really know his granddaughter at all, and he was haunted by the thought that he and his son had never truly known each other. (CL, 11)

On discerne un mouvement centripète vers ce qui est perçu socialement comme l'essence du lien familial affectif, essence qui paraît toujours insuffisante et dérobée au narrateur, et dont l'intensité se trouve déportée sur la grossesse de Lisa. Le roman se conclut sur une scène dont le centre n'est accessible, encore une fois, que de manière détournée et allusive, en résonance avec le prologue. John encourage Lisa à boire un verre dans lequel il a versé un sédatif : « It's been a long time. Tastes bitter » (CL, 146), « Back in the living room, Lisa was trying to get her legs. She held her hand to her head and tried to take a step. » (CL, 147) La dernière phrase transforme la cuisine en table d'opération : « He switched on the overhead light in the kitchen and cleared the table. » (CL, 147). Le lecteur n'a ainsi pas accès à l'intériorité de John Livesey tout au long de ce passage : son état d'esprit n'est que suggéré par ses actions et par la soudaine résolution qu'il semble prendre et que l'on constate de l'extérieur, dans un basculement de point de vue de la focalisation interne à la focalisation externe par contraste avec le reste du roman, « John said, his face blank. He seemed to shake clear of something and offered a smile » (CL, 146).

A l'inverse, dans *Zulus*, la grossesse d'Alice est (littéralement et métaphoriquement) le centre du roman. Sa temporalité en est perturbée, à l'inverse du décompte instauré par la structure du roman en chapitres suivant les lettres de l'alphabet. Alice sait en effet immédiatement, après le viol dont elle est victime, qu'elle est enceinte, et semble s'étonner de ne voir aucun signe visible de cette grossesse sur son corps dans les heures qui suivent : « Alice Achitophel just stayed a mound of fat on the floor, smelling of the man with the little penis, now crying and smiling and knowing that she was pregnant. » (*Zulus*, 13)

Le temps est compressé dans la phrase ci-dessus, lorsqu'Alice reste immobile par terre, comparée à une montagne inanimée (« a mound »). Les gérondifs « smelling » d'une part et « crying and smiling » d'autre part permettent d'incarner le passage d'une chose subie (le fait de dégager l'odeur de l'homme qui l'a violée) à deux actions apparemment contradictoires mais coexistantes, le rire et les pleurs, donnant l'impression d'une simultanéité avec sa connaissance assurée de son état, qui paraît impossible au vu de l'immédiateté de l'événement.

Lorsqu'elle se contemple dans le miroir, on note encore une fois une aberration dans la temporalité de la grossesse :

That a body could do this, stretch to accommodate whatever all this was inside her was remarkable. She did not think she looked so different for being pregnant, and she imagined that she perhaps would have to find an underground doctor, one of the rebels in the mountains, to deliver her baby by caesarean section, cutting through the layers and layers of fat, spreading from the scalpel but then falling into the cavity, threatening to drown her baby girl. (*Zulus*, 16)

L'étonnement d'Alice comporte deux dimensions : elle trouve remarquable la capacité de son corps à ne pas montrer de signes de son « étirement », alors qu'il est tout à fait normal à ce stade de ne noter aucune différence par rapport à son corps d'avant. La projection immédiate vers l'accouchement et la certitude du sexe du bébé, suivie de l'image de la graisse en train de tomber à l'intérieur d'elle-même pour étouffer sa fille, permet dans une même phrase et un mouvement centripète de concentrer tous les moments du fait de produire la vie dans un périmètre aussi délimité que l'utérus d'Alice.

Il semble ainsi que tout au long de *Zulus* il soit impossible d'échapper à ce centre toujours omniprésent, y compris au moment de l'accouchement d'Alice : Alice n'accouche pas vraiment, mais sort d'elle-même en une nouvelle version d'elle-même. Elle ne cesse tout d'abord de s'élargir, comme une grossesse accélérée juste avant

l'accouchement, de façon contre-intuitive par rapport à la normalité d'une temporalité de mise au monde comme le souligne l'emploi de « however » :

she continued to enlarge *however*, the dress becoming uncomfortably snug, *strangling* her circulation, the seams *straining* and *failing* against the inflation, and soon the garment was nothing more than a sandwich of fabric attached at her shoulders, her feet *spreading* far away from each other. (*Zulus*, 108, italiques ajoutées)

Les éléments qui entourent le centre de son corps, la robe, les coutures de la robe, ses pieds, semblent prisonniers d'un présent continu autant qu'ils l'emprisonnent. Selon une image littéralisée récurrente chez Everett, l'introspection prend la forme physique d'un examen de ses entrailles : « seeing into her gut, observing the terrain of her interior and the growing creature within. » (*Zulus*, 108) Ce processus de littéralisation se poursuit, par une transformation en grotte, remplie d'inscriptions, et ses pensées prennent une forme matérielle : « her thoughts spilled with shards of her brain down her body and into her lungs and became sparkling cities, bubble-covered cities », « a quiet rumbling sent ripples everywhere, a murmur, whisper, her story. » On assiste à une spatialisation de l'intérieur du corps d'Alice en un extérieur aux multiples aspects ramenant toujours à l'idée d'enfermement et de clôture, de la grotte aux villes couvertes d'une bulle protectrice. Ce repli des dimensions sur elles-mêmes, analysé dans le chapitre précédent, repli dans lequel le corps devient reproduction fractale de l'espace extérieur, permet d'amener la conclusion de l'accouchement puisqu'à l'intérieur d'Alice se trouve une autre Alice : « and standing in the glass case of her uterus, fully developed, frozen still, was a thin Alice Achitophel, waiting to awake, her eyes dead with the promise of coming life, growing, growing, growing to the size of life. » (*Zulus*, 108) La conscience d'Alice qui était sur le point de donner la vie se trouve alors transplantée dans la nouvelle Alice, qui prend sa place. L'impossibilité de produire un être différencié d'elle-même dans une grossesse et un accouchement classiques nourrit une esthétique post-apocalyptique dans laquelle les personnages sont condamnés à ne rien produire de nouveau, à être coincés dans un éternel présent continu, à attendre l'annihilation et la vraie fin du monde : ainsi, lorsqu'Alice est contrainte de se forger une nouvelle identité, la meilleure solution se trouve être de prendre la place d'un enfant mort. Mort et naissance, bornes de l'existence, se rejoignent ici encore en une forme condensée et, paradoxalement, grâce à l'absence de recouplement des deux systèmes d'enregistrement.

“We find a baby that died, get the name and go to the Bureau of Records.” Gerald Riggs went to Alice Achitophel. “There we get a birth certificate.”

“A baby,” Alice Achitophel said absently.

“A baby doesn’t have a social security number or a sterilization code. You take the name, that’s all.” (*Zulus*, 171)

De la même façon, la fille d’Alice et de Kevin était morte avant d’être née, à cause de son statut d’aberration dans un monde où aucun bébé ne peut plus naître : « Alice, our daughter was dead before she was born », (*Zulus*, 242). Malgré toutes les tentatives de faire naître quelque chose de nouveau, ce centre absent ne peut exister dans l’univers de *Zulus*, dont l’axe logique et temporel ramène toujours à la mort : sauf à l’état de secret, qui est insoutenable (« she would not be a secret. She *is* not a secret » (*Zulus*, 242), les enfants n’y ont plus de *place*.

Dans *So Much Blue*, la grossesse d’April, fille du narrateur, est également un point de focalisation des tensions, par son statut de secret bien gardé, secret dont le poids enflé et se charge d’une dimension affective, et par sa capacité à combiner début et fin dans le fait de l’impossibilité d’une grossesse. April tombe enceinte et exige le secret de la part de son père, en jouant sur l’inutilité perçue et objective du narrateur et sa difficulté à prendre sa place en tant que père : la dimension transactionnelle du lien créé par ce secret fait de la promesse une forme de substantiation corrompue de leur lien. Le narrateur, Kevin Pace, ne parvient pas à envisager son rôle au-delà d’un travail de maintenance, en appliquant aux affaires des sentiments le vocabulaire matériel d’un entretien quasi machinique : « My children had little use for their father beyond the usual business of daily familial maintenance, that much was clear. It was apparent that they were not the best at loving. » (*SMB*, 28)

L’écart entre ce qu’il pense qu’une relation de père à enfant devrait être et l’insuffisance qu’il constate crée le vide nécessaire à son assentiment à la demande d’April de ne pas révéler sa grossesse.

“You promised,” she repeated.

I nodded. I had made a promise, in no uncertain terms. I wondered just what I had done. Was it an admission to an obligation to remain silent or merely a prediction that I would not? (...) But how could I fail in this promise? It occurred to me that whereas my promise was voluntary, more or less, my obligation to abide by it was anything but. It was rather straightforward and for some reason it felt more binding for the fact that I was pressed into making it; it was not my idea. (*SMB*, 56)

L'abondance des mots ayant à voir avec la relation entre signes (*obligation, prediction, fail, binding*) déporte la substance de la relation filiale de l'essentiel et du naturel vers une reconstruction langagière vécue par la contrainte. La frustration des narrateurs de *Cutting Lisa* et *So Much Blue* naît d'une dérobade perpétuelle de ce qui devrait être selon eux une relation de père à enfant, conception qui fait l'objet de leurs introspections et conduit à une frénétique recherche de ce qui devrait faire ce lien, les menant à l'impasse dans laquelle se trouve Kevin suite à sa promesse.

La promesse de Kevin donne lieu à un dialogue entre lui et son ami sur la tangibilité d'une fiduciaire, reposant sur un événement, la grossesse d'April, qui par essence ne peut être tenu secret. La promesse de Kevin est donc par sa liaison avec une temporalité délimitée toujours déjà caduque, ce qui donne à la section dont elle est l'intrigue dominante une qualité de compte à rebours, justement à rebours de la dimension absolue de la parole donnée qui ne possède pas de date de péremption.

“Did you say ‘I promise’?”

I looked out the window.

“Then there is no *sort of*. A promise is a magic incantation that changes you and the world around you. Hume compared it to transubstantiation.”

(...)

“I imagine that marriage is a kind of promise, a promise to share everything or something like that. So you've got two promises to keep and keeping either one means breaking the other.” (*SMB*, 58)

La grossesse d'April ne devient alors plus le problème central : c'est sa dissimulation et les liens et enjeux qui se sont tissés autour de cette dissimulation qui concentrent les efforts sémiotiques. L'identité du père n'a pas d'enjeu et n'est envisagée que par la négative :

but regardless I again was convinced, however irrationally, that Jason Frazar was the father of my soon-to-be-terminated unformed and unrealized grandchild. (*SMB*, 106-107)

L'accumulation de « soon-to-be-terminated », « unformed », « unrealized » annule la progression normale de conception vers naissance, puisque l'enfant est considéré comme virtuellement déjà détruit. « Unrealized » et « unformed » en font un point sans dimension : il n'a pas d'existence matérielle, il existe comme concept narratif, « dead before he is born » tout comme l'enfant d'Alice Achitophel et un autre Kevin dans *Zulus*. La fausse couche d'April est le moment d'explosion de la charge affective dont la promesse de Kevin était alourdie. Linda l'accuse d'y avoir trouvé une forme de

jouissance : « What, did you get off on the fact that she was confiding in you instead of me? » (SMB, 178)

La tangibilité des liens familiaux dans un moment de bouleversement et de reconfiguration est alors représentée de façon spatialisée, comme on le voit dans les passages suivants : « I heard Linda *move April back to her room* and I regarded just how quickly the *locus* of safety had shifted, just how quickly April had allowed her mother *to assume her role as mother* » (SMB, 179, italiques ajoutées) et « I was out of my head and I knew it and that made me appear calm, I think » (SMB, 195).

La versatilité du secret et des valeurs différentes qui lui sont accordées est dévoilée *a posteriori*, par les divergences d'interprétation entre April et Kevin sur la manière dont les deux ont donné du sens à ce qu'ils partageaient.

What was more was that my crime, in her eyes, her complicity notwithstanding, was that I had somehow *shown a lack of care and love for her by not breaking her confidence*, by actually keeping her secret to myself. I was in what might have been called a lose-lose situation. (SMB, 201)

L'enfantement, la grossesse comme focalisation sémiotique de l'intrigue et point sur lequel se concentrent les efforts de dévoilement et de dissimulation, occupent une fonction primordiale dans la réécriture de Médée qu'est *For Her Dark Skin*. En amenant sa connaissance de la manière dont se conclut l'histoire de Médée (d'abord le meurtre de la nouvelle fiancée de Jason, puis le meurtre de ses propres enfants), le roman fait de la naissance des jumeaux de Médée et Jason un objet de terreur plutôt que d'anticipation joyeuse, en tant qu'elle est encore une fois annonciatrice de mort. Le surinvestissement de sens imposé aux relations matrimoniales et filiales prend une nuance transactionnelle : l'échange, le paiement, la récompense est le paradigme de fonctionnement du mythe de Médée et Jason, et la présentation de Médée comme victime d'un sortilège la forçant à être liée à Jason renforce cette attention portée aux liens constitutifs de la structure de l'intrigue. Relation matrimoniale et récompense se superposent en la personne de Médée, comme le montre le dialogue entre Jason et Aetes : « “Are you taking a wife or a prize?” Aetes asked. “A prize of a wife,” said Jason. » (FHDS, 12)

La double connotation de l'expression “a prize of a wife”, à la fois élogieuse et dérogoire dans ce qu'elle fait de Médée un type supérieur de femme, le type que l'on remporte en récompense, tout en continuant de l'objectifier, renforce la dépossession

totale par l'intrigue de son statut de sujet agissant. Puisque sa valeur est liée à celle de la toison, le prix de Médée peut être dévalorisé par les actions de Jason : « And you will take the fleece with you. I will not have you cheapen my daughter by spiriting it away clandestinely ». La réécriture apparemment irrévérencieuse de Médée par Everett permet ainsi de mettre à jour la dynamique de possession et de rejet au cœur du mythe du personnage central, réduit à un enjeu de pouvoir et signe de statut pour Jason. Sa dévalorisation et son déracinement en font un objet flottant qui par là-même peut y voir clair sur la vacuité de la vision que les Grecs ont d'eux-mêmes :

MEDEA

Vows. Greek gibberish. Empty words. Like all their words. *Democracy*. At some point in the ceremony I laughed out loud – something about obedience. I could not have been more alone in a room all by myself. I had no family, nor friends. (...)

My husband kissed me; the hard clumsy lips I had come to know sealed the matter. (*FHDS*, 59)

La matérialité du sceau du mariage par le baiser contraste avec le manque de pérennité des vœux de Jason, qu'il trahira, et l'isolement progressif de Médée qui n'est plus liée à rien ni personne (no family, no friends). Le recentrement sur elle-même conduit ainsi à sa revanche meurtrière sur Jason, par son instrumentalisation de ses propres enfants pour le malheur de leur père, en annihilant le lien de paternité et déplaçant la violence de leur relation conjugale : « I whispered to my belly, to my unborn, "Remember this man, this man who *stabs at you* now. He is not your father." » (*FHDS*, 77) Leur relation sexuelle, dans laquelle Jason agresse Médée, est envisagée sous l'angle de la violence, « *stabs at* » : les bébés ne sont pas directement poignardés, mais dans la préposition *at* se lit la médiation de Médée, dont l'utérus se tient entre Jason et ses fils, et annonce la manière dont Médée les instrumentalise ensuite comme instrument de la souffrance de Jason, en lui dérobant la possession de ses enfants. La scène de l'accouchement, qui nous est donnée de la perspective de Tamar, montre que mort et naissance sont encore une fois inéluctablement liées. Médée refuse de les laisser sortir, voudrait qu'ils se dissolvent à l'intérieur d'elle, exige qu'on la suture pour les empêcher de sortir, et une ellipse nous conduit du moment du refus de la mise au monde à l'apparition abjecte des deux nourrissons et au début de la fin : la phrase « and it was all over » peut être lue de deux façons, comme le moment de délivrance, et comme le moment qui enclenche la séquence finale de la tragédie :

TAMAR

"No, my children" Melt here in your mother!" she screamed. (...) Nurse, I command you to sew me closed!" (...)

But the babies did come. One horrifying inch at a time. I could feel the pangs in my own womb.

(...)

Then there was a whole infant, slimey, shining, crying and adding to all the noise. Then, a second and it was all over. All was still. All was silent. The terror-stricken nurse sat back on the floor, the babies in his arms, the cords still pulsing. (*FHDS*, 107)

La sortie des bébés hurlant coïncide avec le moment où Tamar ne donne plus accès à Médée. Elle prend la parole dans la page qui suit en un passage de stychomythies retournant sur le moment de son accouchement, d'abord le refus, puis l'arrivée des bébés. Le mouvement centrifuge autour de la naissance des bébés en fait une séquence de douleur dans laquelle plusieurs niveaux d'impuissance se jouent, impuissance de Médée face à son destin tragique mais également face à la matérialité de ces deux enfants devant lesquels elle s'émerveille néanmoins tout en reconnaissant le lien entre eux, en se les appropriant sous la forme d'un singulier « my » pour les deux enfants : « there is my baby ».

Si dans *Frenzy*, deuxième roman relié à la mythologie antique, on n'observe pas de présence de l'enfant *per se*, la figure de Dionysos/Bacchus convoque néanmoins un réseau de sens lié à la double naissance, puisque Dionysos est censé être né deux fois, sauvé de l'utérus de sa mère par Zeus, puis inséré par ce dernier dans sa propre cuisse. Cette superposition, ce dédoublement, s'observent également dans *For Her Dark Skin* puisque Médée donne naissance à des jumeaux qu'elle ne parvient pas à différencier : « I named them Pylades and Lycus, two names I had long admired. I could not yet tell one child from the other, so one, at any given moment, could have been Pylades, Lycus or both ». « Les deux en même temps » : Pylades et Lycus incarnent ainsi une figure de la répétition, du double, des deux éléments qui occupent contre les lois de la logique une même place.

L'omniprésence de la filiation sous toutes ses formes (classique, détournée, reconfigurée, retardée) et à tous les stades (grossesse, naissance, enfance, âge adulte) dans les romans d'Everett se manifeste par l'abondance de figures enfantines ayant un lien avec le narrateur et le motif de la quête. Pour aller contre une essentialisation de la relation de parenté biologique, l'enfant adjoint à la narration y est représenté comme rencontre coincidente, dans laquelle l'attachement peut se localiser. On étudiera notamment *God's Country* et *Suder*, sous cette perspective, puisque l'enfant qui est

introduit dans l'intrigue contraste avec l'enfant biologique, toujours enlevé de façon plus ou moins violente à ses parents dans les autres romans du corpus. On observe également des rapports d'adoption qui prennent la forme d'un personnage adulte prenant sous son aile un autre personnage perçu comme en quête d'un guide : c'est le cas dans *Wounded*. Ce qui en découle est une conceptualisation de l'enfant non pas comme défini par son âge mais par un rapport de devoir, d'hérédité, de mémoire, à une figure plus âgée, et dans l'autre sens de modèle ou d'éducation donnée. C'est la charge historique, sociale, associée à ce lien, que le roman dessine en filigrane de son intrigue : ainsi, de même que les liens entre indices et le travail effectué pour les établir sont plus importants que la résolution de l'énigme elle-même, et de même que la circulation entre les points sur une carte permettent le surgissement d'un espace lisse, en termes de structures familiales chez Everett, « the line is everything ». Le point d'origine que représente la naissance et qui serait censé être l'événement pur par excellence permet à une esthétique hantologique de se développer, comme on le verra avec les hérédités interrompues et la décharge mémorielle qui surinvestissent les romans d'Everett et leur représentation de la parentalité.

1.2. Enfants, enfances

Dans *Telephone* et *The Water Cure*, l'enfant est celui qui meurt et demeure néanmoins trop présent, celui dont on ne peut faire le deuil ; dans *American Desert*, le père mort et revenu à la vie est celui qui s'attarde auprès de ses enfants ; dans *Walk me to the distance*, enfin, l'enfant qu'est Patrick, le fils de Sixbury, existe dans un entre-deux puisqu'il est adulte mais est assimilé à un enfant à cause de son handicap mental, et est tué en punition de son crime contre Butch. Dans le cas de la grossesse, la répétition de la figure de l'accouchement fonctionnait comme porteuse de sens par les différences notables entre ses occurrences répétées, qui toutes cependant convergeaient vers un retrait de la mise au monde ou son annulation immédiate *a posteriori* par le meurtre ou le redoublement. De même, dans le cas des enfants des quatre romans cités ci-dessus, il est possible de tracer une ligne allant de la mort violente à la mort de maladie, et retournant finalement la situation de la perte dans le cas d'*American Desert*.

L'ordre des choses, c'est-à-dire le fait que les parents meurent avant leurs enfants, est (comme dans le cas de toutes les autres manières dont les mondes du roman et hiérarchies de sens sont censés être ordonnés) perturbé. Dans *The Water Cure* comme dans *Telephone*, le point d'achoppement du langage et du sens réside dans cette aberration de l'enfant qui disparaît en premier :

such a semiological system is the only thing giving structure and therefore meaning to the world, so the object of reference is excluded from semiotic consideration - as Berkeley steps out of the way of the approaching carriage, as I sit quietly and address my dead child and *what signifies my pain and guilt, guilt for feeling inadequately not enough pain* and what unties me from the sign I have chosen from the sound-image that supplies a kind of background music to this movie with no moving the object to which I always refer, but which in this world has no referential designation, and there is a vermilion flycatcher not four feet from me, and she really shouldn't be here, there is no water here (*TWC*, 62)

Le centre de *The Water Cure*, c'est-à-dire le chagrin face à la perte d'un enfant, est inapprochable, et le langage est toujours inadéquat, condamnant Ishmael Kidder à une superposition de sentiments qu'il juge insuffisants : « and what signifies my pain and guilt, guilt from feeling inadequately not enough pain. » De coordonnées, douleur et culpabilité entrent dans une relation de subordination, qui enclenche une forme de cercle vicieux et insatisfaisant d'introspection sur l'écart entre ce que le sentiment devrait être, ce qu'il n'est pas, et les (im)possibilités de l'exprimer. La mention de Berkeley et de sa théorie de la perception, dans laquelle d'une part l'intériorité est une boîte noire et tout ce qui est connaissable dépend de la perception (être, c'est être perçu), et d'autre part ce qui est abstrait est la source de tous les problèmes de la philosophie, amène un retour vers l'interrogation répétée dans *The Water Cure* : si un enfant hurle en étant assassiné dans les bois et que personne n'est là pour l'entendre, ce cri a-t-il vraiment été poussé ? L'inexistence de ce qui n'est pas perçu est mise en parallèle avec l'incapacité du langage à représenter la douleur, créant un écart impossible à suturer entre le monde et le sujet qui se disloque, comme incarné dans l'esthétique fragmentaire de *The Water Cure*.

La question de la vision est alors littéralisée dans *Telephone*, dans lequel la maladie de Sarah, la fille de Zach, débute par un problème de vue. L'impossibilité de co-incidence, au sens de rencontre, de croisement, devient une tragédie relationnelle pour le narrateur :

But I was not there in her eyes. And in that dream I wondered if she was seeing me, if she was seeing, realizing, at least contemplating the limitations of vision, how we, she and I, could see light waves that were only a fraction of the total spectrum. I thought of my eye's blind spot, that all too human blind spot where the optic nerve connects to the retina, the spot the other eye tries to make up for, that hole, a hole where things can disappear or retreat or simply sit. Was I in the holes of both of my daughter's eyes? Her eyes were open, her vision was engaged, but she was not seeing me. (*Telephone*, 12)

The most heartsickening part was that I had come to recognize the bare, vacant expression before it had fully settled on Sarah's face. This time her eyelids fluttered. Her breathing became alarmingly shallow. She convulsed once and then came back to me as quickly as she had slipped away. Seconds. Her focus became what it had been. (*Telephone*, 95)

La dimension visuelle de la maladie génétique se trouve redoublée par le fait que l'espace de quelques secondes, lors de chaque crise, Sarah n'est plus consciente, n'est plus le centre d'un point de vue, mais devient l'objet observé par le narrateur qui retient son souffle en attendant la fin de la crise. La temporalité que les crises d'épilepsie créent dans le roman est spécifique : nul ne sait quand elles arrivent sauf dans les quelques secondes qui précèdent, mais comme l'expression sur le visage de Sarah signale précisément le fait qu'elle n'est plus vraiment présente, il est impossible pour elle d'avoir conscience de la venue des convulsions. Nul ne sait quand elles se terminent : parfois après une éternité, parfois rapidement. Le retour de Sarah à sa place est signalé par son réinvestissement de sa vision, de sa perception du monde, comme une lentille sur laquelle on aurait fait une mise au point : « her focus became what it had been. » L'ancrage du sujet dans le réseau affectif et perceptif à la fin des convulsions en devient d'autant plus déchirant que chaque crise est une accélération du processus par lequel Sarah se trouve détachée du monde et des êtres qui l'entoure, ainsi que d'elle-même.

When your child is dying, it is damn near impossible to think about anything else, to enter into distracted conversations, to enjoy a meal or a piece of music or a book. I tried to find glimpses of joy or peace or whatever word fits as *I watched my daughter navigate her last chapter in ignorance of her condition*. (*Telephone*, 110, italiques ajoutées)

Sarah est triplement dépossédée, évidée, dans ces pages : elle s'absente d'elle-même lors des crises d'épilepsie, son état s'aggrave progressivement, et elle n'a pas conscience de ce qui lui arrive. La tragédie de sa situation est contenue dans le contraste

entre l'ignorance et l'utilisation des mots *chapter* et *navigate* : elle est précisément privée de tout repère, et son histoire s'interrompt abruptement et sans raison.

Contrairement à *The Water Cure*, dans lequel le processus de rétrospection d'Ishmael et ses tentatives d'obtenir rétribution pour la mort de Lane sont au centre de la narration, *Telephone* ne contient que le processus de la mort : les deux romans semblent être le négatif l'un de l'autre, et ramènent à chaque fois au fait que la mort de l'enfant n'est pas un événement borné mais quelque chose qui ne peut être contenu, et dont les répercussions se diffractent. C'est la lenteur de l'agonie de Sarah qui fait exploser le couple de Zach et Meg, selon encore une fois une métaphore spatiale : « We might have survived her death, but the process of her dying was killing us, certainly *driving us apart*. » (*Telephone*, 184, italiques ajoutées)

Par contraste, dans *Percival Everett by Virgil Russell*, la mort hante le roman entier sans pouvoir être localisée dans un événement particulier. Ainsi, la conversation entre Billy et le narrateur, qui n'est pas délimitée par une forme de ponctuation traditionnelle mais existe en continuité de la narration :

This tie was a gift from my daughter. It is a terrible, terrible thing to outlive your child.
Yes, I know.
The Chinese call it the curse of the gods.
I know.
I was never the same again. I've lived two lifetimes longer than my beloved child.
(*PEBVR*, 129)

Billy a pour habitude de préparer ses vêtements chaque soir pour le lendemain : chaque soir, l'ensemble est légèrement différent de la veille.

he believing and stating that *every day he was a different man* and the day he awoke to find that that was not true he was dead and these clothes that he had laid out would be his coffin garb. (*PEBVR*, 129)

La notion d'identité à soi-même fait du deuil le moment où la personne perdue se fige pour toujours, tandis que Billy continue à changer. Il y a une contradiction apparente reposant sur un jeu de langage entre les deux sections mises en italiques : « *I was never the same again* » sous entend un changement irréversible et essentiel, mais ce changement ne fige pas pour autant Billy dans un nouvel état qu'il conserve pour le reste de sa vie. La tension entre *never again* et *every* se résout dans la constance du

changement que Billy considère comme la preuve du fait qu'il est toujours en vie, condamné à changer alors sa fille reste figée au même moment pour toujours.

La disparition de Patrick, enfin, dans *Walk Me to the Distance*, opère selon un mécanisme complètement différent ; alors que dans *The Water Cure* et *Telephone*, la disparition ne *passé pas* et le narrateur se trouve coincé dans le processus en amont et en aval du décès, dans *Walk Me to the Distance*, elle se présente en deux temps et ne fait pas l'objet d'un travail de deuil. Sixbury, sa mère, le surprend en train de copuler avec une brebis ; Patrick tombe dans la rivière. Suivant le schéma des variations sur le même, Patrick réapparaît lorsqu'il est surpris en train de violer Butch, la fille présumée de David ; David et d'autres ranchers de Slut's Hole le lynchent. Personne ne découvre jamais ce qui est arrivé à Patrick, dont l'intériorité demeure un mystère ; David semble au désespoir, après l'avoir surpris une première fois avec une brebis, de lui trouver une partenaire sexuelle à la ville, sans succès. Le meurtre de Patrick par Howard, Lowe, Hraboy et David est décrit d'une façon minimalisante et factuelle, laissant de côté le ressenti des hommes qui le pendent à un arbre et transformant le crime en rituel d'abattage froid comme on pourrait le voir pour un animal aux souffrances duquel il faut mettre fin. On peut discerner un parallèle avec le bélier que Sixbury achète aux enchères simplement pour l'achever et dont les cornes sont trop lourdes pour lui permettre de vivre.

There was no hangman's noose. *Just* a slipknot. It was *just a matter* of putting the rope in the tree. Quinn had ridden away with the key to the cuffs, so Patrick was still bound when Hraboy slipped the loop over his head. Lowe pulled the rope taut, jerked Patrick's head up slightly. David walked about twenty feet away and watched. Hraboy took the reins of the gray and led her away. Patrick's neck snapped. His eyes were open. His right leg hung straight down, his foot less than a yard from the ground. His free hand did not move up to the rope. He *just* hanged there and died. (*WMTTD*, 127, italiques ajoutées).

David prend du recul par rapport à la pendaison elle-même et l'observe cliniquement. Le corps de Patrick est disloqué par la description : la tête d'abord, puis les yeux, puis sa jambe droite, toutes les parties de son corps sont définies par la quasi-absence de réaction physique lors de sa pendaison et leur orientation dans l'espace, la position des membres (sa tête remue vers le haut, sa jambe pend dans le vide, son pied est tout proche du sol). La description par la négative de ce qui est normalement attendu dans une telle situation (« his hand did not move up to the rope ») rappelle la manière dont David est présenté au début du roman, comme vétéran du Vietnam qui rejette les clichés habituellement associés à son statut.

Tout dans l'histoire de Patrick relève de la coexistence de deux éléments apparemment contradictoires : il est déshumanisé et bestialisé, mais Sixbury est liée à lui par l'inquiétude et la responsabilité précisément à cause de son incapacité à s'occuper de lui-même. Contrairement à *Telephone* et *The Water Cure*, dans lesquels la mort de l'enfant relève de l'aberration, dans *Walk Me to the Distance* c'est l'ordre naturel des choses, la survie de l'enfant après le parent, qui fait l'objet de terreur. Sixbury, dès le début, expose ses craintes à David : « Look behind you. That's who will survive me. I'll have to worry throughout eternity about him. *I'm his mother, but he ain't a part of me.* Does that sound awful? (...) I have no children » (*WMTTD*, 12, italiques ajoutées) Le lien de mère à enfant est faussé, perverti, ici : « he ain't a part of me » semble paradoxal considérant que cette phrase suit l'aveu par Sixbury de sa condamnation éternelle à se préoccuper de Patrick, mais c'est précisément ce qui relève d'une perversion (au sens de déviation de la norme) du lien filial, dans lequel l'enfant est supposé devenir autonome. Patrick est ainsi vu comme un artefact de l'abjection telle que définie par Kristeva : Sixbury le rejette verbalement pour parer à l'horreur face à l'impossibilité de pouvoir jamais s'en détacher.

La répétition d'un schéma avec variations chez Everett permet d'observer sous des angles multiples et fictionnels les possibilités d'écriture de la perte, de la douleur et de la souffrance, à la manière d'une série de tableaux, notamment par la façon dont les narrateurs évoluent, font évoluer leur milieu, et sont changés par eux.

Les narrations du point de vue d'enfants (au moins partiellement) chez Everett jouent sur le format du Bildungsroman et en détournent le cheminement temporel et constructeur d'identité : ainsi, si *I Am Not Sidney Poitier* affirme par son titre la différence entre Not Sidney et Sidney Poitier, ainsi que par l'extraction de Not Sidney de ce qui pourrait être vu comme un milieu classiquement afro-américain, le livre joue sur la transmédiabilité entre roman et filmographie de Sidney Poitier pour finir par un jeu de différences et répétitions par une superposition des deux. Dans *Glyph*, la construction de Ralph semble se faire à rebours : son âge combiné à son développement intellectuel en fait un adulte coincé dans un corps d'enfant, ce qui annule toute possibilité d'agentivité dans ses déplacements.

Ce qui est remis en question par le retournement de l'idée de *Bildungsroman*, c'est bien l'illusion d'une trajectoire individuelle qui permettrait la construction d'un sujet à la progressive étanchéité et solidité par rapport au monde qui l'entoure. La quête de soi

débouche sur une réaffirmation de la porosité, de l'héritage culturel et familial, et du tissu relationnel comme indissociable.

1.3. Enfants cachés, réapparitions

Si l'on prend en compte la totalité des romans d'Everett, on note la présence répétée (ou plutôt, l'absence corrigée) de progéniture faisant une réapparition sans que l'on puisse jamais atteindre la certitude de la légitimité du lien de filiation. Ainsi, dans *Walk Me to the Distance*, une jeune femme apparaît chez Sixbury avec un enfant qu'elle aurait eu avec David lors de son déploiement au Vietnam. De même, dans *Erasure*, la mère du narrateur est chargée de brûler les papiers de feu son mari ; ces papiers contiennent la correspondance entre ce dernier et sa maîtresse, révélant qu'il aurait eu une fille, Gretchen. *Percival Everett by Virgil Russell*, dont le fonctionnement narratif repose sur l'instabilité des identités et des liens familiaux, met en scène l'arrivée d'une jeune femme qui se présente au début comme une apprentie peintre désireuse de se former auprès de Murphy, avant de révéler qu'elle serait sa fille, sans que cette paternité puisse être prouvée. Enfin, dans la première section de *Assumption*, à la mort de Mrs. Bickers, une jeune femme arrive en se faisant passer pour sa fille dans le but d'obtenir des informations sur l'emplacement d'une somme d'argent dissimulée.

Le motif de la résurgence d'un enfant caché jusqu'à présent à la connaissance de sa famille nourrit le paradigme structurant des romans d'Everett à la fois à l'échelle narrative et spatiale et à l'échelle de l'enquête, à savoir la dissémination d'éléments ponctuels tels que références littéraires, localisations, et éléments à interpréter qui refusent ensuite de participer à une économie de clôture du roman. Le cliché de l'enfant caché, perdu, retrouvé, participe à la création d'un imaginaire de la coïncidence qui a été analysé par Dannenberg comme récupéré et réinvesti par le postmodernisme :

The euphoric family reunion plot was then reinstated, both realistically and parodistically, in postmodernist fiction. Indeed, postmodernism's postrealist attitude to plot meant that narrative no longer had any compunctions about the improbabilities of temporal and spatial manipulation involved in the coincidence plot, leading to a widespread resurgence of the coincidence plot. (Dannenberg, 3)

La coïncidence, chez Everett, sert davantage à nourrir le processus de désessentialisation des liens familiaux : la rencontre du parent perdu, lorsque l'hérédité est confirmée, finit régulièrement en impasse, alors que l'incertitude du lien de

paternité n'empêche pas le choix de reconnaissance de l'enfant et de prise de responsabilité. C'est la connexion plutôt que l'essence de ce qui fonde la relation qui importe, ainsi que la réactivation par ce type de schéma narratif du mouvement de lecture qui conduit à établir des liens et faire circuler le sens dans l'œuvre et entre les œuvres : ainsi, les similarités et différences entre ces différents modes de résurgence de la figure de l'enfant caché invitent le lecteur d'Everett à se poser la question de ce que *veut dire* cet élément et surtout ce que veulent dire les écarts entre ses multiples avatars. La ressemblance familiale se trouve ainsi déclinée à l'échelle inter-romans et invite à construire une relation spatialisante d'analogie qui met à plat, au contraire de la relation de généalogie et d'hérédité qui suit un mode vertical.

Dannenberg fait du principe de causalité l'élément fondamental de la construction des schémas narratifs : « Causation has long been singled out as a fundamental principle in the construction of narrative plots. » (Dannenberg, 25) La causation se manifeste sur le plan familial et interpersonnel par d'une part la généalogie, la remontée aux origines, et d'autre part par ce qui lui résiste, c'est-à-dire les moments où cette généalogie est interrompue ou où un paradigme différent de relationnalité se dégage.

Cette étude des structures opératoires de généalogie et de relations familiales chez Everett a pu montrer que ses romans désamorcent le retour aux sources et aux origines comme seul pourvoyeur de sens :

In the theoretical mapping of narrative time and plot structure, the path and the link both play a key role. They can be combined with each other to capture the bold essentials of a particular plot, involving relationships in space and time, and between characters. The plots of coincidence and counterfactuality involve the contrastive spatiometaphorical mapping of convergence versus divergence. (Dannenberg, 67)

La cartographie du temps et de l'espace dans la structure familiale, en tant que force d'abstraction commune au grand roman d'Everett, est éminemment productive de sens en ce qu'elle redouble et se superpose à l'entreprise de résolution du sens à l'échelle de l'énigme et du paradigme de l'enquête, ce qui crée une possibilité de naviguer entre les différentes échelles (familiale, narrative, etc) du paradigme indiciaire. Cependant, elle est nécessairement et inévitablement subvertie, puisque de même que l'énigme chez Everett est toujours irrésolue de par la nature même de son objet (un questionnement métaphysique plutôt qu'un mystère factuel), de même le

fonctionnement des familles comme structurant les romans ne peut être réductible à des seules questions de généalogie qui débuteraient et pourraient être conclues par une phase de reconnaissance et d'épiphanie. Par ailleurs, si le domaine de l'intime et du familial pourrait être vu comme potentiellement préservé du politique, on verra ultérieurement que le politique (et notamment l'intersection entre injonctions héréditaires et assignation des personnages noirs à une obligation d'authenticité et de fidélité aux clichés de ce que « voudrait dire » être afro-américain) entre en résonance avec les considérations privées. Cette intersection métaphorique des lieux où se construisent le sens et l'identité du sujet est en effet toujours rendue visible au moment d'intersections littérales entre familles, et notamment celles dans lesquels l'homme rencontre les parents de la femme qu'il fréquente.

Cela peut entraîner une bifurcation vers la mise en valeur d'un monde dans lequel il est possible de faire du rejet pur et simple de l'hérédité et de la filiation le principe de construction du sujet : ici, l'étude des différents modes de narration mise en œuvre dans le premier chapitre peut être réactivée. En effet, de même que la quête d'objectivité et de point de vue surplombant le monde échoue pour les narrateurs qui tentent de s'y réfugier (on pense à John dans *Wounded*, Robert dans *Watershed*, qui estiment tous deux qu'il est possible de ne pas être impliqué dans les structures politiques et historiques des lieux où ils se retirent), de même le retour perpétuel de l'histoire familiale, des souvenirs, des figures paternelles et maternelles (et ancestrales) au fil des romans met en intrigue l'impossibilité de l'imperméabilité du sujet.

Everett désinvestit la réunion familiale de tout sens d'euphorie : le court-circuit de l'affect lié à la reconnaissance ou à l'épiphanie est ce qui permet une éthique de la progression, du développement de la connexion (du lien, de la « ligne » pour reprendre la phrase de conclusion de *Glyph*, « the line is everything »). Aux antipodes d'un retour en arrière vers les causes premières, vers l'origine et le dévoilement du sens préexistant par la généalogie, on peut ainsi observer que les romans d'Everett construisent une intrigue globale, qui utilise la subversion des principes habituels de la narration et leur analogie avec les schémas familiaux pour faire de l'ouverture et de l'absence de conclusion un moteur littéraire au même titre qu'espaces et territoires, ainsi qu'indices et enquêtes, ne se soumettent pas à la clôture. Dannenberg fait du moment de l'épiphanie une structure élémentaire du fonctionnement littéraire, par un jeu sur l'écart

entre les niveaux de connaissance octroyés aux personnages et celui dont bénéficie le lecteur :

Postmodernist coincidence builds on the analogical form used in modernist coincidence but expands it by creating a network of analogical relationships across multiple time levels in which it is, above all, the reader who performs an act of *recognition* - the perception of a system of correspondences across the textual fabric. By contrast, the characters, isolated on their individual cultural and temporal levels, are incapable of any such omniscient perspective - in this way omniscience itself is revealed to be a textual construct. However, the reader's ability to construct causal-progenerative relationships across the temporal levels is also undermined, and this frustration of causal-cognitive desire is one aspect of historiographic metafiction's antirealist agenda. While narrating events in an immersive fashion, the genre nevertheless sabotages the coherence that traditional realist texts create through the plotting principle of causation. (Dannenberg, 168)

C'est ainsi que la prégnance des schémas narratifs de lecture et de délimitation des genres sont reconfigurés et remis en cause à travers la mise en place des liens familiaux et communautaires en eux-mêmes. Selon Dannenberg, le modèle de lien familial (*kinship*) incarne dans le domaine relationnel l'idée de correspondance, de similitude et de causalité :

As Turner (1987) shows, models of kinship learned from the experience of family relationships lie at the heart of human sense-making operations. Systems of kinship are constructed both by the idea of lineage - the linear, causal-progenerative paths of genealogy - and by the idea of similarity - the genetic correspondences between siblings or between parents and children. (Dannenberg, 31)

La question du sens, chez Everett, surgit en filigrane des moments où la tentative de faire sens voit ses moyens traditionnels mis en échec. La temporalité induite par le retour dans le passé et les forces d'abstraction à l'œuvre dans les romans est mise en concurrence avec une forme de suspense bien particulier, qui a à voir avec le besoin de combler un manque :

Todorov distinguishes between two key responses: curiosity about gaps of information in the past world of the text and suspense about what will happen in the future. However, as Alfred Hitchcock observes, suspense tends to provoke a more urgent and emotional response in the recipient: "the whodunit generates a kind of curiosity that is void of emotion, and emotion is an essential ingredient of suspense." (Truffaut, 1967, 51). (Dannenberg, 37)

La fascination pour le retour aux commencements dans l'espoir d'élucider et de remplir les trous informationnels fait l'objet de l'intrigue de *Glyph* : Ralph médite son statut de génie, et relie l'obsession de son entourage pour les raisons scientifiques de son existence aberrante à une quête de pureté et d'origine :

What genius, I guessed then and know now, allows is the start of a new race. Genius means finding a way back to the beginning where the truths are uncorrupted and honest and maybe even pure. (*Glyph*, 89)

Ainsi, dans *Walk Me to the Distance*, la petite fille, déposée chez Sixbury par un groupe de Vietnamiens qui disparaissent immédiatement, est au début rejetée par David Larson. Il essaie sans succès de retrouver le groupe, tout en assignant immédiatement un nouveau nom à Kyongja, qui devient ainsi Butch. L'impossibilité de retrouver la mère de Butch est suivie de l'impossibilité de localiser les services appropriés de protection de l'enfance : le tourbillon administratif aboutit à une impasse :

The Welfare agency in Cheyenne told David that he should call the State Agency of Family Services, the AFS. The AFS referred him to the coordinating office of the state children's homes, who told David that they could only accept a child through a state agency or law enforcement agency. (*WMTTD*, 107)

L'organisation structurelle des services de protection de l'enfance suit alors une logique circulaire et paradoxale : l'AFS le renvoie vers les foyers, qui ne peuvent prendre Butch en charge puisque ce n'est pas l'AFS qui la leur confie. Le trou béant dans le fonctionnement étatique peut être lu politiquement comme une mise en accusation de l'absence de prise en charge des vétérans du Vietnam (dont David) par les services de l'Etat : lui-même s'est trouvé en quelque sorte adopté par Sixbury, faute de trouver quoi que ce soit à son retour aux États-Unis après son service. C'est bien Sixbury ici qui obtient le dernier mot quant à la prise en charge de Butch : « Why should she be in an orphanage when someone wants to take care of her ? I'm taking her on, not you. » (*WMTTD*, 107) La logique de l'hérédité, fondée sur la remontée aux causes, est ici supplantée par une horizontalité générée par la création volontaire d'un lien de devoir et de *care* entre Sixbury et l'enfant, horizontalité redoublée par le fait que Butch arrive après la disparition de Patrick.

Dans *Erasure*, la réapparition d'un enfant caché est envisagée du point de vue de l'autre enfant : Monk, dont la sœur Lisa est décédée dans un attentat, découvre dans la correspondance de son père Ben une autre sœur, Gretchen, née d'une relation extraconjugale avec une certaine Fiona. L'annonce par Fiona de sa grossesse coïncide avec son désir de couper tout lien textuel et donc le refus de laisser Ben reconnaître son enfant illégitime : « « Ben, darling, I am pregnant. I don't want anything from you (...). Please, let this be our last communication. » (*Erasure*, 149)

La carte postale annonçant la naissance de l'enfant (« It is a girl. Her name is Gretchen. ») n'est, elle, pas signée, ce que la retranscription dans le texte fait apparaître : « [unsigned] ». Le retrait de Fiona est redoublé, tandis que le texte du roman fait apparaître une forme de béance dans l'absence de signature, qui ne change rien : la carte postale a bien été conservée par Ben avec le reste de la correspondance. L'illégitimité de Gretchen n'a pas empêché Ben d'écrire un brouillon de lettre, conservé avec le reste de ses échanges avec Fiona, dans laquelle il déplore n'avoir aucun moyen de la contacter. La lecture par Monk de cette correspondance permet de distinguer une économie du secret dans laquelle chaque personnage souhaite qu'un autre soit au courant de façon indirecte en faisant signe, par une exigence de destruction, vers la tentation du dévoilement : Ben avait demandé à sa femme de brûler sa correspondance, ce qui la conduit à la lire. Monk, à son tour ouvre la boîte :

The box, the contents of which my father deemed so private he'd asked my mother to burn it. But also the contents must have been important enough to him that the failed to burn it all the years he had the chance. (*Erasure*, 144)
I knew my mother had read the letters, but I didn't know when. I know she wanted me to read the letter. (*Erasure*, 150)

La découverte du secret familial est différée : de même que le père n'a pas brûlé les lettres en son temps, de même la mère a différé le moment de les brûler après les avoir lues pendant sept ans et transmis la tâche à son fils. La suspension de la découverte de l'existence de Gretchen semble désamorcer la charge affective : il s'agit d'un secret de Polichinelle, qui semble faire l'objet d'efforts et de machinations davantage pour le révéler que pour le dissimuler.

En effet, la mère de Gretchen était blanche et Ben noir, ce qui a donné lieu à une spéculation dans la famille de Gretchen sur la généalogie de cette dernière. On trouve ici l'utilisation du couple mixte comme signe à élucider, tel qu'on le voyait dans *Cutting Lisa* : ici, on se trouve de l'autre côté du miroir à la fois familial et temporel, puisque le géniteur adultère est décédé et que le signe de la généalogie du bébé est visible après la naissance par l'entourage, en tant que présentant des traits que l'on suppose être afro-américains. La rencontre entre Monk et Gretchen n'a rien de remarquable : aucune connexion particulière n'est instaurée, et la différence de classe sociale et de niveau de vie entre les deux enfants de Ben est fortement accentuée. Le malaise créé par leur rencontre n'est pas résolu par la lettre de son père, qui aurait voulu rencontrer sa fille illégitime, que Monk souhaite montrer à Gretchen, mais par le chèque de 100 000 dollars qu'il lui remet sous un faux prétexte.

Le lien biologique, scientifique, est ainsi problématisé dans les romans comme insuffisant pour une quelconque construction de relation, voire comme responsable de la mort (ainsi dans *Telephone*, Sarah développe une maladie génétique dont ses deux parents étaient porteurs récessifs). A l'inverse, dans *Percival Everett by Virgil Russell*, Meg Caro subit un test de paternité dans le but de confirmer qu'elle est bien la fille du narrateur (une de ses multiples facettes, dans tous les cas), Murphy Lang. Murphy étudie son visage pour essayer de déterminer une forme de ressemblance, d'abord avec sa propre mère, puis avec sa compagne Sylvia, avant de dévier dans une spirale de spéculation. Le moment de réception de la lettre contenant les résultats du test de paternité est disséminé en plusieurs épisodes au milieu du roman. L'enveloppe prend toute la place dans ces différentes sections : « [the coffee table] was perfect for the envelope that lay on it, unopened and heavy. We three stared at it. The envelope was off-white, not quite tan, just a bit taller than a standard business envelope but as long » (*PEBVR*, 91), « Meg Caro asked if I was going to open the envelope. I looked at Sylvia, then back at Meg. I took it from the table and placed it unopened into my pocket. I know what it says, I said. » (*PEBVR*, 97) Ce passage évoque la nouvelle d'Edgar Allan Poe, « The Purloined Letter¹⁸¹ » qui inverserait la charge sémiotique de la production de la lettre. Dans cette nouvelle, en effet, une lettre écrite par son amant a été dérobée à la reine par « Minister D. » et remplacée par une autre lettre ; la reine est victime de chantage. On sait que le contenu de la lettre n'a pas été révélé, et que Minister l'a toujours en sa possession. Le préfet qui a sollicité les services du détective Dupin lui donne un bref résumé de la lettre et lui explique que malgré une fouille minutieuse de l'appartement de Minister D, la lettre est restée introuvable. Plus tard, Dupin parvient à récupérer la lettre qui était placée à la vue de toutes et tous dans l'appartement de Minister D, en créant une diversion qui lui permet d'opérer une deuxième substitution de la lettre de l'amant de la reine par une autre. Ici, la lettre contenant la révélation de la paternité est toujours à disposition, jamais ouverte, et mise dans la poche du narrateur malgré son contenu qui permettrait de résoudre la question ; contrairement à « The Purloined Letter », le contenu est d'importance primordiale, mais demeure à jamais dérobé. La concrétisation de la preuve de la relation biologique ou de son absence coïncide alors avec le moment de dissimulation au lecteur et de frustration de la clôture de l'intrigue. Ici, en opérant la généalogie du texte via remontée

¹⁸¹ Poe, Edgar Allan. *The Purloined Letter: Short Story*. Harper Collins, 2013.

à l'intertexte qu'il évoque, une forme de déplacement d'irrésolution se fait jour : on ne peut avoir de certitude sur la paternité de Meg Caro, mais il est possible de se tourner vers l'histoire littéraire dans laquelle s'ancre le passage. Le peu d'importance du contenu de la lettre dans « The Purloined Letter » pourrait alors être appliqué au contenu de la lettre des résultats ADN, signifiant que la preuve génétique ici n'a pas tant d'importance qu'on pourrait le penser.

Poussée à l'extrême, mais orientée vers le futur au lieu du passé, cette logique de l'ADN et de la transmission aboutit dans *American Desert* en une tentative de recréer le Christ à partir du sang trouvé sur la lance de Longinus par le scientifique Oswald Avery. Avery est enfermé depuis onze ans dans son centre de recherches, sans financement. Le temps pour lui s'est arrêté. Cela fait écho au fait qu'en ressuscitant le Christ pour sa deuxième venue sur Terre, Avery ferait effectivement advenir la fin des temps. La métaphore du fils de Dieu est ici littéralisée par Avery : « Of course if Jesus was in fact the son of God, then maybe we're seeing the Lord's DNA as well. » (*AD*, 97) Les clones (quarante sont produits initialement, vingt-sept demeurent en vie) sont grotesques, difformes. L'incertitude quant à l'authenticité de l'ADN prélevé sur la lance (Avery suppose qu'il pourrait tout aussi bien s'agir de l'ADN de Barabas, de Hitler, mélangeant ainsi passé historique et contenu biblique) rend l'expérience stérile, puisque fondée sur des présuppositions instables. Avery continue de produire des clones parce qu'il ne peut rien faire d'autre :

Anyway, my days here are numbered. My days anywhere are numbered. I have enough money to make a couple messiahs, then kill them with great expectations, then wait around here for one of the ever-changing youthful guards to come shoot me. (*AD*, 199)

Il semble ainsi qu'en reproduisant la figure du Christ, Avery désacralise la religion sur laquelle son expérience scientifique est fondée. Le mélange de la science et du religieux, ainsi que des lexiques qui lui sont associés, aboutit à une créature monstrueuse et à un paradoxe : si Oswald Avery réussissait à reproduire le Christ, cela annulerait de fait sa divinité, mais son expérience dépend de la véracité de l'histoire du Nouveau Testament.

Do you believe there was a Jesus Chris, the son of the Father almighty?
Not really, Ted said. Do you?
I have to. My funding depends on it. Or anyway, it used to. I know that prayers don't get answered. (*AD*, 198)

La mosaïque de représentations de la filiation et de ses enjeux dans les romans d'Everett, si on la combine à la double conscience constamment mise en œuvre par les narrateurs et à leur rapport problématique à une forme d'objectivité et d'authenticité, de connaissance d'eux-mêmes, renforce le motif de la quête d'identité et en niant la possibilité d'achever cette quête en fait une question de déplacement, de répétition et de différence. Le fait que le rapport de filiation direct soit constamment interrompu ou empêché, par la mort, l'incompréhension, la disparition, que les retours d'enfants prodigues soient désamorçés dans leur charge émotionnelle, invite à repenser le rapport de la fiction à la possibilité de dire le sentiment familial. Le modèle du rhizome tel qu'évoqué par la cartographie everettienne refuse, à l'échelle des relations entre parents, une hiérarchie entre proximité nucléaire et gravitation périphérique : la fécondité surgit principalement en sautant une génération, ou en choisissant de prendre en charge un élément isolé, ce que nous allons examiner à travers les motifs de l'ancestralité et de l'adoption. La structuration par la marge et le centre déploie ainsi des possibilités qui ne sont pas dissimulées par le poids social du modèle de la famille nucléaire américaine telle qu'on a pu la voir s'imposer de façon hégémonique dans la deuxième moitié du vingtième siècle.

1.4. Adoptions

La figure de l'enfant, si elle soulève sémiotiquement la question de l'hérédité et de la porosité entre la famille et le monde extérieur (notamment grâce à la représentation des couples mixtes et de la signification attachée à ces couples et aux dynamiques entre parent noir et parent blanc, ainsi dans *Suder* de manière notable) n'est jamais aussi productive dans la progression des romans d'Everett que lorsque ses attaches se trouvent déplacées. Ainsi dans *Wounded*, le décentrement de David, fils de l'ami d'enfance du narrateur, lorsqu'il décide de passer du temps sur le ranch de ce dernier, est suivi d'une relation paternelle qui dissimule une tension sexuelle entre David et John : « You know what's funny. When you call me son, I almost believe it. At least, it sounds like it makes sense. My own father only called me son when he was angry and even then it sounded strange in his mouth. » (*Wounded*, 165)

La verbalisation du lien de filiation atypique, fruit d'une forme de choix, redéfinit ce qu'est le lien familial par le fait de s'éloigner des relations génétiques nucléaires. C'est

en faisant l'expérience d'un déplacement, d'un décentrement, que le mot « fils » peut être compris de façon appropriée, en faisant sens. De même, les relations les plus authentiques chez Everett, et l'on verra ici à quel point l'authenticité ne peut être valable qu'à partir du moment où elle cesse d'être un critère d'évaluation binaire (ce qui est bien ou mal) et est autorisée à surgir comme ce qui *fonctionne*, sont celles qui se développent non pas suite à une quête active de remontée aux origines, mais suite à une mise en situation basée sur la coïncidence, comme la recreation scientifique en milieu artificiel de groupes communautaires qui ressembleraient à une famille naturelle.

Dans *God's Country*, Bubba et Curt croisent la route d'une petite fille qui se fait passer pour un garçon et qui souhaite retrouver ses parents. Le développement d'une relation quasi filiale entre Bubba et Jake est incompréhensible pour le narrateur, qui ne les considère que comme des outils au service de sa propre histoire. La notion d'hérédité chez Curt est utilisée pour se dédouaner de toute responsabilité envers Jake : « I wasn't no kin to the kid » (*GC*, 105).

Bubba, au contraire, développe une loyauté vis-à-vis de Jake qui se manifeste par une détermination à l'aider de façon désintéressée à accomplir sa quête. Cet attachement est incompréhensible pour Curt, incapable de ne pas voir le monde et les autres personnages d'un point de vue transactionnel et égocentrique ; la poursuite de sa femme ne l'intéresse qu'en tant que son idée de propriété a été lésée, et cette quête se trouve rapidement remplacée par la poursuite d'une récompense attachée à la trahison d'une tribu indienne.

Craig Suder, détaché de son environnement professionnel une fois mis à l'écart à cause de sa blessure, entreprend un voyage initiatique lors duquel il prend la responsabilité de deux êtres, l'éléphant Renoir et la petite fille Jincy Jesse Jackson. L'acquisition de l'éléphant se fait grâce à l'argent dérobé à Sid Willis, lorsque Craig le pousse de son bateau ; le propriétaire de l'éléphant tente de faire valoir son attachement à l'animal pour faire monter le prix que Craig est prêt à payer, trichant ainsi sur les termes originaux de leur pari. En effet, le propriétaire offrait cinq cent dollars à quiconque pouvait faire hocher la tête à l'éléphant pour qu'il dise « oui » et secouer la tête pour qu'il dise « non ». Le défi paraît truqué dès le départ : s'il est possible de faire faire les mouvements de tête à l'animal, il semble impossible de s'assurer du sens derrière ces mouvements, qui ne seraient alors qu'un simulacre de ce que le langage humain définit

comme assentiment ou dénégation. L'achat de l'éléphant précède l'attachement de Jincy Jessy Jackson, qui fuit une mère maltraitante, à Craig. S'il est initialement réticent à la garder avec lui, il revendique leur lien de filiation lorsque Lou, son manager, lui rend visite : « "My daughter." Lou is real puzzled. "I adopted her." » (*Suder*, 131) Jincy Jessy Jackson sert par la suite d'adjuvant à la transformation de Craig en oiseau, en lui déterrant des vers pour qu'il les mange et soit libre.

She hands me a worm. « Eat it. »

I take it and I tilt my head back and let it slide down my throat and it wiggles as it goes down. Jincy is smiling and crying at the same time. I pull her to me and hug her and she cries harder. (*Suder*, 147)

Ici, le fait que la petite fille nourrisse Craig de vers inverse le motif habituel de l'oiseau qui nourrit ses oisillons, pour mieux renforcer le mouvement d'évolution dans lequel Craig se trouve engagé.

2. « Circulation, interrupted » : perte des liens

Si les relations se tissent et se dé-tissent entre membres d'une même famille, bien souvent l'interruption et la dégradation des structures est mise en scène par Everett comme étant le produit de la maladie mentale ou physique. L'interruption des transmissions héréditaires est ainsi paradoxalement causée entre autres par une maladie génétique : dans *Telephone* comme dans *Percival Everett by Virgil Russell* et *American Desert*, entre la maladie de Batten et Alzheimer, le narrateur se trouve confronté au spectacle de l'être aimé qui n'est plus localisable, puisque son identité semble se dissoudre. La tangibilité du souvenir et sa valeur affective est ainsi construite en creux de la narration de sa perte. La dimension temporelle de la perte, qui n'est pas localisée en un seul moment brutal mais s'étire dans un processus lent et douloureux, se fait miroir de toutes les façons qu'a le passé d'être infiltré dans la narration et de s'y diffracter : à travers la manière dont des souvenirs d'enfance se mêlent aux rêves dans *Suder*, *Watershed*, *American Desert*, *Frenzy*, *Grand Canyon Inc.*, à travers l'entrecroisement de différentes périodes narratives dans *So Much Blue* et *Telephone*, mais également par le refus, dans certaines œuvres (on pense à *Zulus*, *Glyph*, *The Body of Martin Aguilera*) d'effleurer le passé personnel. Cette absence jure, par contraste, avec l'économie habituelle du roman everettien et pose la question de ce qui veut être dit par l'élosion de la remontée dans le passé. *Percival Everett by Virgil Russell* et *The*

Water Cure, au contraire, n'établissent pas de frontière entre présent et passé, pas plus qu'entre fiction, rêve, réalité, ou fantasme. La poétique de la dissolution qui en découle est rendue possible par la surabondance de signes, références, et noms qui perturbent le travail d'établissement d'analogies, qui de structurant et rassurant devient vertigineux.

Le travail d'interruption mis en œuvre dans le cas de *Percival Everett by Virgil Russell* et de *Telephone*, ainsi que de *Glyph*, est premièrement mis en place par l'hyperstructuration des romans. La lecture en est interrompue par les questionnements sur la pertinence de ces éléments textuels architecturaux par rapport à l'intrigue elle-même : les mouvements de pièces d'échec dans *Telephone*, les noms de planètes dans *Percival Everett by Virgil Russell* et le perpétuel retour des mêmes titres dans *Glyph* ne permettent pas de ne pas prendre en compte le caractère haché de leur fonctionnement. La perte de mémoire et de repères dans *Percival Everett by Virgil Russell* et *Telephone* induit une impasse narrative qui est mise en fiction de deux façons différentes : dans *Percival Everett by Virgil Russell*, le lien entre père et fils est brouillé par les changements constants de narrateurs, tandis que dans *Telephone*, Zach et son épouse sont contraints d'éloigner leur fille pour la mettre dans une structure d'accueil spécialisée.

La dégénérescence physique et mentale en tant à la fois que moteur narratif et affectif, et que hantise de la perte future (de soi-même, d'une autre personne), permet en tant que motif récurrent d'activer une économie de l'attachement par laquelle il devient nécessaire de déplacer le sauvetage, de ce qui ne peut être sauvé vers une réalisation possible. Ainsi, dans *American Desert*, Ted Street ne peut pas se sauver lui-même, mais il extrait les enfants de la cave où ils sont prisonniers dans la secte de Big Daddy. Dans *Telephone*, Zach n'a aucune prise sur l'agonie de sa fille mais se donne pour mission de sauver les femmes kidnappées de Ciudad Juarez. *So Much Blue* met en scène les souvenirs du narrateur de l'expédition visant à récupérer le frère de son meilleur ami, en parallèle de la narration de son sentiment d'isolement par rapport à sa famille. Le mouvement centrifuge du « grand roman » everettien peut ainsi être caractérisé comme une mise en scène de la nécessité d'une existence au monde en-dehors de la cellule intime et familiale (sans pour autant disqualifier cette dernière), dans toute la nécessaire incertitude de cette entreprise, de la même manière que les cadres de genre littéraire, de mythes et la tentation du retrait sur la conscience de soi

ne peuvent être constitutifs par eux-mêmes de la création littéraire et doivent ouvrir plus qu'ils ne ferment la production artistique :

I dreamed like that and was glad for it as I was bored into deeper and deeper sleep, lower and lower into the abyss of myself, down into the rooted, fathomless, subaqueous heart of my psychosis, my abstruse, mantic core, where I knew there was something to find, but knew I would never find it. (*PEBVR*, 192)

La perte de la raison et des repères que l'on trouve sous la forme de dégénérescence mentale ou de folie dans des romans tels que *Percival Everett by Virgil Russell*, *Erasure* et *Telephone*, mais également *Suder* (la mère de Craig), *For Her Dark Skin*, *Frenzy*, et de façon plus ponctuelle dans *Assumption*, ainsi que sous la forme de désorientation textuelle créée par l'esthétique fragmentaire et la multiplication des symboles et citations dans *The Water Cure*, peut être analysée de façon analogue à la désorientation induite par la multiplicité des cadres de références au sein lesquels les romans d'Everett forcent à s'installer.

Le paradoxe inhérent à la perte de repères telle que mise en fiction par Everett est que si les personnages se trouvent progressivement détachés de leurs familles, l'angoisse de la passation héréditaire de la folie maintient un lien sous une forme pervertie. Ainsi, dans *Suder* se multiplient de tous côtés les références aux similarités entre Craig et sa mère. Le narrateur lui-même fait de cette crainte l'ouverture du roman : « I sure as hell hope that craziness ain't passed from parents to children by way of the blood. I say this because my mother was out-and-out raving insane. » (*Suder*, 71). Sa mère elle-même renforce cette identification de façon quasi incantatoire : « “You are a good boy, Craigie,” Ma said and hugged me tight. “You’re not like your father. You’re like me. You’re just like your mother, just like your mother” » (*Suder*, 14). Par la suite, c'est au tour de sa femme Thelma de réactiver cette angoisse : « you're like your mother, you know » (*Suder*, 37), dans un contexte dont on comprend par la suite qu'il est entremêlé de rappels traumatiques puisqu'au moment où elle porte cette accusation, Thelma est elle-même en train de faire de l'exercice sur un vélo d'appartement, exactement comme la mère de Craig qui était obsédée par cette idée. Craig se trouve ainsi pris dans un faisceau de rappels de la possible hérédité de la folie de sa mère telle qu'il s'en souvient, folie décrite comme un détachement, une perte d'ancrage, ou encore une forme de fuite en avant incarnée par son besoin de faire de la course à pieds : « and again I was scared to death that whatever sickness was loose in

my mother was also loose in me. » (*Suder*, 82) Le fait que Craig finisse par prendre la fuite de ses responsabilités, adopter un éléphant et une petite fille, et s'envoler du haut d'une falaise avec un costume d'oiseau fabriqué de ses propres mains, interroge la possibilité que cette folie soit effectivement transmise. Cette angoisse de l'hérédité est redoublée par la pression exercée sur Craig pour devenir un joueur de saxophone, à cause de sa ressemblance avec Bud Powell : « lips just like Bird », (*Suder*, 32). Le motif de la répétition par transmission génétique, présentée comme angoisse paralysante, se manifeste dans *Percival Everett by Virgil Russell* tout comme dans *Suder* par un refus, une ambition de contrôler par la parole ce sur quoi il n'est possible d'avoir aucune prise :

I missed my daughter and was glad to be flying home, found some light in the thought that she would be peacefully sleeping when I walked into the house and that I would peek into her room and see her face in the glow of her night light. And I resolved that I would never put her in the position that I was now in, that I would not let my body fail me to the point that I could not control my own time and space and direction. I had all sneaked up on my father and on me as well, thinking, he and my brother and I, that he would turn a corner and be new in some way, but that corner turned out to be a steep hill and gravity turned out to be as inevitable as we all know it is. (*PEBVR*, 5)

L'inéluctable est associé à une idée spatialisante de gravité, ici encore, ce qui rappelle la verticalité de la relation de généalogie traçant chemin en forme d'arbre que la dégénérescence emprunte de façon impersonnelle.

L'angoisse du père dans *Percival Everett by Virgil Russell* face au fait que sa fille aurait potentiellement à vivre ce que lui-même a vécu trouve ainsi, plus tardivement dans le corpus, son négatif dans la maladie de Sarah dans *Telephone*, lorsque Zach est témoin de la perte de repères de sa fille.

Le caractère déterministe de la transmission héréditaire de la maladie mentale est en concurrence avec le refus de catégorisation du type de maladie, qui semble plutôt bien dépendre d'une incompréhension par l'entourage des raisons derrière les actions du membre de la famille atteint. Ainsi, dans *Glyph*, Ralph mène une enquête généalogique sur le sujet et refuse en même temps de nommer la maladie :

I have endeavored, rather rudely perhaps, to trace the genealogy of the sickness that infected my father, and so my parents, and so my family, and so me. To view the sickness as it existed, I think, does not entail naming it, for to name it would be to miss the point and, more importantly, to limit appreciation of its effects by limiting our perceived possibilities. So, I will speak of a thing unnamed and address it as the multitude of things that it must be, keeping in mind that as I write, the thing has

already undressed and changed its antigenic costume, leaving me stuck with language, with sense only in a context that no longer exists. (*Glyph*, 22)

L'ethos adopté face à la maladie ici est empreint de connotations spatialisantes et temporalisantes : telle une flèche qui manque sa cible, le nom précis ne permettrait pas de saisir l'ampleur du champ des caractéristiques, mais toute tentative d'approche par le langage est toujours déjà caduque et dépassée puisque différée et déplacée hors du contexte dans lequel elle aurait été pertinente. Cette approche est répétée dans *Percival Everett by Virgil Russell*, dans un passage où le refus de nommer précisément est manifesté à l'inverse par la multiplication de refus de différentes étiquettes approchantes :

It became apparent to me that I had been undermined by the disease, even then resisting at every turn the employment of that word I hated, perhaps feared, so much, *depression*. I preferred the assignation *neurasthenia*, what William James called *Americanitis*, for I am so American, to my roots, my Southern, cotton-soiled roots. In fact, I would rather call it *shinkeisuijaku*, the Japanese term for it. Finding names for it would give me something to do on those nights when I felt so weak and lethargic, but lifted somehow by knowledge of my company in the disorder, Virginia Woolf and Marcel Proust. (*PEBVR*, 88)

Le passage d'un terme ancré dans la géographie des États-Unis à un triple niveau, celui des racines, de la géographie du Sud, et de la culture caractéristique du coton. Malgré cette description matérielle, le narrateur se tourne vers un terme japonais sans donner plus de détails sur l'étymologie, la composition ou l'origine du mot, et reprend le sentiment ainsi traduit par le pronom « it » pour souligner son caractère fuyant et circulatoire.

3. Sectes religieuses et religions non sectaires

Chez Everett, la famille classique est toujours le lieu de l'échec et de l'interruption : parents et enfants, généalogie interrompue, détachement du père, abstraction. Le pendant de ces échecs et tâtonnements semblerait alors pouvoir être identifié comme le lieu de construction communautaire suivant un critère alternatif à la famille arbitraire et qu'on ne choisit pas : la présence des sectes religieuses, des personnages dotés d'une foi intense, et de mouvements politiques construits sur une unique ligne directrice, constitue une alternative structurelle autre, représentable dans le langage par la formulation de principes, doctrines, etc. A l'inverse des narrateurs

dont le cheminement s'apparente à une forme d'errance et de construction par la négative de ce qu'ils rejettent (Craig Suder en crise par rapport au monde du baseball, Not Sidney qui n'est pas Sidney, Robert Hawk qui se place en porte-à-faux de l'engagement politique de son père et son grand-père, ou Zach Wells qui refuse de participer à une conférence de ses étudiants sur des questions raciales à l'université), se multiplient les occurrences de mouvements construits autour d'une rassurante idéologie.

Dans *American Desert*, Ted Street, revenu d'entre les morts, est kidnappé et emmené en voiture en tant que créature du diable vers un groupe religieux dirigé par Big Daddy. La description de Big Daddy l'apparente à une forme de père Noël : « a very round man wearing a red blazer held fast with a wide black belt and a silver buckle » (*AD*, 105), « he stroked his long, white beard », « his shock of white hair was unruly and stuck out from his head like a halo. » L'habileté de Big Daddy est de parvenir à totaliser chaque événement hors de son contrôle en une histoire qui nourrit sa position de meneur religieux : ainsi, lorsque Ted demande à aller aux toilettes, Big Daddy est pris de court mais parvient à subsumer l'inattendu dans une mise en garde sur le pouvoir démoniaque des organes sexuels et fonctions biologiques de Ted :

Or perhaps it was simply that he saw such a human request as a diminishing of the enemy he was holding up before his wide-eyed followers and therefore diminution of his own power and message. (...) The congregation oohed and aahed, amazed that Big Daddy should not only have thought to protect Gerald from a head-on sighting of demonic waste, but that he possessed such knowledge about how to safely witness the devil. Big Daddy had recovered nicely and salvaged some face. (*AD*, 107)

Le raisonnement au centre du fonctionnement religieux de Big Daddy permet d'inclure au préalable toute forme d'objection :

He might have been literal minded, but he knew his Bible and he believed that Ted's knowing the Bible was only further evidence of his being in league with Satan, because only a devil could know the holy book so well. (*AD*, 122)

« Damned if you do, damned if you don't » : aux antipodes de la situation de Ted dans *American Desert*, l'adhésion aveugle de Big Daddy à ses croyances permet un mode de pensée binaire. Le mélange satirique entre religion et théorie du complot mêle critique des mouvements évangélistes américains, eux aussi fondés sur la tendance à abondamment citer la Bible, et références aux OVNI et autres zones secrètes

hébergeant des extraterrestres¹⁸² : « We are the soldiers in His army until the spaceships come to take us to the holy city. » (*AD*, 127)

L'orientation téléologique de la croyance religieuse va à l'encontre de toute l'éthique de lecture construite par ailleurs dans les romans d'Everett. Là où la citation ou la référence littéraire ou historique crée un réseau qui n'est pas clôturé par une unique interprétation allégorique, Big Daddy utilise la Bible comme argument final et incontestable, à la manière d'un théorème mathématique. Là où la lecture, l'interprétation et les relations affectives sont conçues en parallèle comme élaborant la valeur à partir du mouvement et du changement, la croyance est décrite comme ce qui fige et maintient en place :

Believing was easy. It was quick, like sitting. One minute you're standing and the next you're sitting, active up until the time it is done and then it becomes passive, but unlike sitting, believing has nothing which stands analogous to standing, no action which will undo it. The only thing that stops believing is believing something else, and that leaves one still believing and therefore still a believer. Best never to start. (*AD*, 132)

Le scepticisme vis-à-vis de la croyance et de la religion est manifeste dans la présence de plusieurs instances de personnages religieux vus comme extrémistes. Ainsi, Robert Hawk dans *Watershed* s'en souvient comme du principal point de désaccord entre sa mère et son grand-père, et une des raisons pour lesquelles il se détache progressivement d'elle. La répétition de la damnation de son grand-père prend un caractère incantatoire de malédiction : « Your grandfather's going to go straight to Hell, you know that », « Your grandfather's going to Hell, you know that », « And the more she would condemn my grandfather and my father for their transgressive thinking, the more I would drift from her. » (*Watershed*, 121) La spatialisation de la descente aux enfers fait écho à celle de l'éloignement de Robert, selon deux axes, respectivement verticaux et horizontaux. Alors que Robert, son grand-père et son père semblent être des hommes de cartographies, d'horizontalité, ils dénigrent toute tentation de croyance ou de soumission à une forme de sauvetage qui viendrait du sommet. Le grand-père met tout sur un même plan, et méprise l'idée selon laquelle les droits civiques pourraient leur être donnés en la comparant au père Noël. « You might as well tell him to believe in Santa Claus. Some white man coming down the chimney to give a black boy gifts.

¹⁸² Une fois échappé de la secte de Big Daddy, Ted arrive dans la zone 51. « This is the famous Area 51 » p.160

That's what this rights talk is. Santa Claus. » (*Watershed*, 112) Ces souvenirs de désaccords sur des questions politiques et religieuses entrent en résonance avec la rencontre de Robert avec les parents de sa petite amie Karen, James et Edith Reskin, pour Thanksgiving, avec parfois un transfert d'expressions dérogatoires : le « New Testament-thumping lunatic » d'Edith Reskin p.108 pour désigner son époux fait écho au « Bible-thumper » du grand-père de Robert, p.113. Si James est un chrétien féroce attaché aux traditions américaines, Edith rappelle à plusieurs reprises qu'elle, au moins, est restée juive (ce qui lui sert à avoir le dernier mot dans toutes les disputes avec son mari) :

Her father, James Reskin, was a born-again endocrinologist, the son of Jewish parents and an avid hunter of upland game. Edith, her mother, was a dyed-in-the-wool Democrat who had fantasies about FDR – and she was still a Jew. (*Watershed*, 103)

L'appartenance religieuse et le respect des injonctions qui y sont attachées sont un motif de valorisation personnelle, comme l'on brandirait un accessoire : la valeur s'en trouve ainsi déportée, porteuse de charge sémiotique verticale (on devient meilleur que quelqu'un d'autre). La désignation de personnes religieuses par l'expression « -thumper » connote ainsi cette double capacité à revenir perpétuellement vers le livre, et le marteler comme manière de clôturer toute ouverture possible, à la façon d'un talisman.

Les équivalences établies entre Thanksgiving, Santa Claus, le christianisme et tous les symboles qui leur sont attachés servent à tracer les contours de ce qui, dans les romans d'Everett, relève de marchandisation du lien communautaire et d'atténuation de toutes les ambiguïtés qui devraient être considérées comme productrices de sens. Cela conduit en outre à une désacralisation du sentiment religieux, puisque ses pratiques sont détournées du spirituel vers le mondain : ainsi, lors du bénédicité, le père de Karen dans *Watershed* s'émerveille de la dinde qu'il vient de tuer, puis de manière détournée critique le volume sonore des ébats sexuels entre sa fille et Robert :

“Please watch over us, protect us, though we may screw our brains out in the room next to our parents.” (...) “And watch over our guest. He is a good man. One might hope better for him than my daughter, but you do work in mysterious ways.” (...) “So, Lord, let us finally say thank you for the lovely meal before us and our health and this fine home, the walls of which continue to reverberate in moans and gasps.” (*Watershed*, 114)

Le bénédicité est un prétexte au passage d'un message critique, visant à amener le jugement divin de manière implicite sur le comportement de Karen et Robert. Ce

détournement fait de la prière un instrument, plutôt qu'un moment spirituel, ce qui souligne l'hypocrisie de James Reskin.

Plus que la croyance religieuse, c'est bien toute forme de sociabilité collective formée autour d'une idée unique et exigeant l'uniformité qui semble ici être tournée en dérision. Dans *I Am Not Sidney Poitier*, Not Sidney lors de son séjour à l'université Morehouse se trouve mêlé à la fraternité Omega Psi Phi via son colocataire, Morris Chesney. L'un des rituels de bizutage implique de porter le même t-shirt rouge des jours durant sans le laver ; cet uniforme, tout comme le nom des membres d'Omega Psi Phi (« Big brother Chesney », « Brother Benson », p.94), rappellent la secte de Big Daddy dans *American Desert*. L'adhésion des étudiants semble minimale : il y a plus de sièges vides que de sièges occupés pour assister au discours du meneur, Dudley Feet. Ledit discours vise à inscrire les hommes (exclusivement) de la fraternité dans la continuité linéaire d'un passé glorieux, qui crée une unité totale :

Men, special men, men of our race, men of our fortune, our future men, our future, manly men, men men, Morehouse men, we gather here today to celebrate a mission, a mission that has produced the likes of the Doctor Reverend Martin Luther King Junior and Edwin Moses, Maynard Jackson and Spike Lee, Howard Thurman and Samuel L. Jackson. These men are more than graduates, they are alumni. This is more than college, it is an institution." (*IANSF*, 95)

La répétition des mots (*men, mission*) et des structures syntaxiques nourrit une atmosphère incantatoire quasi religieuse, confirmée par la citation des Psaumes : « I ask you to recall the Book of Psalms, sixty-six, ten through twelve » (*IANSF*, 195). Cette citation est présentée nécessairement comme un rappel (*recall*), ce qui présuppose de la part du locuteur une communauté déjà préétablie autour de références communes. Les sentiments à la fois d'appartenance et d'exceptionnalité sont renforcés par le chiasme « we are called the Harvard of the South, but we here at Morehouse know that Harvard is the Morehouse of the North », qui permet de sacrifier le point de vue de Morehouse comme seul valable, dans un mouvement de défi lancé aux structures universitaires dominantes blanches (« our manhood rising into one massive thrust against the oppression that rides us ! »). Ce mouvement est cependant limité par l'adoption d'un langage tout aussi oppressif de masculinité agressive, constituée sur la base de valeurs telles que la résistance à la douleur qui permettent une communion métaphorique et littéraire.

We will cross the desert together, our naked toes sinking luxuriously into the hot loose sand, our naked backs darkening beneath the hammering of the eternal sun, our sweat mixing, our blood boiling and becoming one, our voices lifting into one great instrument. (*IANSF*, 95)

Les *Penitentes*, branche du catholicisme, apparaissent dans *The Body of Martin Aguilera* et *Assumption*, parce qu'ils représentent un moyen de faire disparaître un corps de l'intrigue et donc de renforcer l'enjeu énigmatique. La secte des *Penitentes* représente chez Everett une religiosité tournée vers la conclusion de la vie et la volonté de conserver les morts dans le cercle privé pour éviter la rupture de l'intégrité physique du cadavre par une autopsie. Dans *Assumption*, la disparition du corps de José Marotta est d'abord perçue par Ogden et son partenaire Fragua comme une autre raison de détresse psychologique pour la mère : « Wait until we tell that good Catholic lady that her son's not going to get a proper Christian burial. » (*Assumption*, 53), comme si on lui annonçait une deuxième fois sa mort.

La dimension concrète du lien généalogique pourrait être examinée en rapport avec ce qui est à l'intersection du familial, du territorial, du politique et du sémiotique : l'argent en tant que symbolisation et concentration de l'histoire familiale et nationale américain, et en tant que force d'abstraction au même titre que les lignes structurant l'espace ou celles tirées entre les références intertextuelles. L'argent permet à la fois de dématérialiser le concret grâce à un dénominateur commun, et de rendre textuellement matérielle la circulation de la valeur, et la question de la légitimité.

4. La ligne de l'argent

De *Suder* à *Telephone*, l'enjeu créé par la force d'abstraction de l'argent est ce qui permet de convoquer des réseaux de sens et d'attente, mais également de quantifier et de créer des équivalences. Dans une œuvre aussi marquée par la présence d'équivalences, d'analogies, et qui transforme en principe structurant les écarts entre les répétitions, la récurrence du motif monétaire permet de dessiner en creux et de redéfinir l'appel d'air créé par le capital et ce qu'il représente. L'idée d'inégalité économique, en particulier entre communautés et entre familles, paraît alors permettre de parler d'inégalités raciales avec davantage de pertinence que l'idée d'identité culturelle et d'assignation à l'authenticité.

L'atout représenté par l'argent dans une perspective d'analyse sémiotique de fiction vient de sa force de symbolisation : l'argent et ses équivalents (patrimoine

immobilier, otages en échange de rançon) *veut toujours dire* quelque chose, qu'il s'agisse du plan horizontal (lorsque par exemple les interactions entre personnages sont conditionnées par un échange, une promesse, une question de dette) ou du plan vertical (lorsqu'un héritage passe de génération en génération ou est refusé). L'idée de dette, de hantise de la société américaine par son refus de regarder son héritage historique et son passé colonialiste et esclavagiste en face, est ce qui se voit répercuté dans les transferts monétaires réussis ou interrompus. L'argent ne va jamais de soi, chez Everett ou de façon plus générale dans la fiction contemporaine des États-Unis : il convoque toujours un questionnement sur la légitimité de son acquisition, et donc une remontée d'interprétation causale (d'où vient-il ? Qui l'a dissimulé ? Qui y a droit ?) et de localisation.

Cette tentation de la structure temporelle linéaire et conditionnée par la chaîne de causalité est cependant contredite, comme dans le cas de la généalogie dans le paradigme familial, par la dimension affective et les lignes de fuite qui sont figurées par l'argent dans les romans d'Everett. Si l'examen des formes prises par l'argent et ses artefacts permet de dégager un agencement¹⁸³, au sens Deleuzien du terme, les lignes de fuite proviennent de ce qui demeure après l'abstraction et la quantification : ainsi de cette perplexité que Monk, dans *Erasure*, ressent après avoir donné à sa sœur cachée un chèque de 100 000 dollars. Le chèque ne répare rien, mais le chèque est la

¹⁸³ « La ligne de fuite marque à la fois la réalité d'un nombre de dimensions finies que la multiplicité remplit effectivement; l'impossibilité de toute dimension supplémentaire, sans que la multiplicité se transforme suivant cette ligne; la possibilité et la nécessité d'aplatir toutes ces multiplicités sur un même plan de consistance ou d'extériorité, quelles que soient leurs dimensions. L'idéal d'un livre serait d'étaler toute chose sur un tel plan d'extériorité, sur une seule page, sur une même plage : événements vécus, déterminations historiques, concepts pensés, individus, groupes et formations sociales. Kleist inventa une écriture de ce type, un enchaînement brisé d'affects, avec des vitesses variables, des précipitations et transformations, toujours en relation avec le dehors. » Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, 2. Minuit, 2013, p.16.

« Un agencement machinique est tourné vers les strates qui en font sans doute une sorte d'organisme, ou bien une totalité signifiante, ou bien une détermination attribuable à un sujet, mais non moins vers un corps sans organes qui ne cesse de défaire l'organisme, de faire passer et circuler des particules assignifiantes, intensités pures, et de s'attribuer les sujets auxquels il ne laisse plus qu'un nom comme trace d'une intensité. Quel est le corps sans organes d'un livre? Il y en a plusieurs, d'après la nature des lignes considérées, d'après leur teneur ou leur densité propre, d'après leur possibilité de convergence sur un "plan de consistance" qui en assure la sélection. Là comme ailleurs, l'essentiel, ce sont les unités de mesure : quantifier l'écriture. Il n'y a pas de différence entre ce dont un livre parle et la manière dont il est fait. Un livre n'a donc pas davantage d'objet. En tant qu'agencement, il est seulement lui-même en connexion avec d'autres agencements, par rapport à d'autres corps sans organes. On ne demandera jamais ce que veut dire un livre, signifié ou signifiant, on ne cherchera rien à comprendre dans un livre, on se demandera avec quoi il fonctionne, en connexion de quoi il fait ou non passer des intensités, dans quelles multiplicités il introduit et métamorphose la sienne, avec quels corps sans organes il fait lui-même converger le sien. Un livre n'existe que par le dehors et au-dehors. » (*Mille Plateaux*, 10)

seule chose qui peut commencer à combler le vide laissé par des années d'absence et le gouffre entre leurs deux branches familiales.

“Money, how about that ? And that makes it all okay, does it?” She glanced about her home, seeming to take it in, seeming to draw my attention to the conditions of her life.

“I don't think so.” I stood. “But that's all I'm here to do.” (*Erasure*, 243)

Ainsi, loin de n'être limités dans notre analyse que par les mentions explicites d'argent dans les œuvres romanesques d'Everett, on peut considérer la façon dont le filigrane monétaire instaure un paradigme de la dette, qui bien plus que le paradigme de l'indice permet (une fois que ce dernier outil de structuration et de création de sens a été utilisé et illuminé dans son insuffisance) de comprendre comment Everett fait de la littérature américaine contemporaine et de la société qu'elle questionne une fabrique du sens par la mise en valeur de ce qui est *dû* bien plus que par ce qui est *connu*. Si l'on prend en compte toutes les forces de métaphorisation et de mise à plat que les intrigues du corpus figurent, il devient nécessaire à partir des lignes tracées entre les éléments discrets des œuvres littéraires de conceptualiser ce que cet agencement traduit de l'idée de valeur, de ce qui *vaut la peine* de structurer ainsi le monde de la fiction autour d'échappées de sens et de valeur.

L'idée de *currency*, de monnaie d'échange, de ce qui se tient à la place de quelque chose d'autre de même valeur permet alors de redéployer la territorialisation de l'Amérique et de ses systèmes de valeur. Un livre comme *Grand Canyon Inc.* met en accusation les États-Unis comme machine d'agencement qui aplanit paysage, amusement, animalité, dans une ambition capitaliste. Marc Shell fait de l'argent, comme Dannenberg de la relation familiale, une architecture du sens :

The new forms of metaphorization or exchanges of meaning that accompanied the new forms of economic symbolization and production were changing the meaning of meaning itself. This participation of economic form in literature and philosophy, even in the discourse about truth, is defined neither by what literature and philosophy talk about (sometimes money, sometimes not) nor by why they talk about it (sometimes for money, sometimes not) but rather by the tropic interaction between economic and linguistic symbolization and production. A formal money of the mind informs all discourse and is as unaffected by whether or not the thematic content of a particular work includes money as by whether or not the material content of the ink in which the work may be inscribed includes gold. (Shell, 4)

La question de la valeur est le lieu de l'interaction entre le symbolique et l'économique, et l'aporie du sens ainsi que le caractère trompeur de l'apparente fiabilité d'une

quantification monétaire permet de faire de la valeur chez Everett un élément mouvant et fluide, changeant selon celui qui l'observe. L'escroquerie et la subtilisation rendues possibles par une trop grande abstraction structurelle du monde de la fiction et de la société font qu'il est nécessaire, pour rendre sa pertinence à la monnaie d'échange, de la convertir la plupart du temps en charge affective, seule possibilité de clôture.

4.1. Land of the free, home of the trade

La mesure du succès dans les milieux sociaux et professionnels représentés par Everett se trouve toujours être dans la quantité de capital, de commodification, qu'il est possible d'extraire d'une création littéraire ou artistique, d'une performance sportive, ou de la recherche scientifique. Ainsi, l'on se trouve confronté à des auteurs à succès révoltés par leur succès, et à des auteurs ratés révoltés par leur échec. Dans *The Water Cure*, Ishmael Kidder est Estelle Gilliam, romancière commerciale à succès, qui publie des romans dont la valeur intellectuelle et littéraire semble d'autant plus réduite que la quantité d'argent qu'ils permettent d'engranger est massive. A l'inverse, Thelonious Ellison dans *Erasure* se tourne vers la parodie de roman « authentiquement » afro-américain, en tant que Stagg R. Leigh, en raison de sa frustration d'auteur qui reste fidèle à ses principes de créateur et méprise le marché : ce double statut le pousse dans une impasse, puisqu'il devient jury du prix qu'il doit ensuite s'attribuer à lui-même. Le narrateur peintre de *So Much Blue* analyse sa production artistique en termes de quantité d'argent nécessaire à une vie confortable : « I had a rather brief period of success some years ago. And so I have a bit of money, enough anyway for my family to live comfortably. » (*SMB*, 3) Son travail d'enseignant devait servir le même objectif :

I took the job at the Rhode Island School of Design because I thought I needed to be a more responsible, parent-type person.
(...) Linda hated the house. I hated that Linda hated the house. We bonded over hating the house." (*SMB*, 167)

Le bébé Ralph, personnage principal de *Glyph*, est capturé pour que son extraordinaire intellect soit étudié et converti en capital du complexe militaro-industriel : il ferait un espion parfait. Dans la section *libidinal economy*, dont le titre même souligne l'omniprésence de la convertibilité de toutes choses en capital et en désir de possession, Colonel Bill et Madam Nanna évoquent cette manière de profiter de Ralph : « he's the

perfect spy. » (*Glyph*, 111) Ralph est d'autre part réduit à une série de caractéristiques scientifiques, comme un rat de laboratoire :

And there I was in the lab, under the scope, my heat and energy being measured, my blood being analyzed, my eyes watched, and all by rather cold, detached, uncaring eyes. (...) These people, Madam Nanna included, had no genuine reaction to me, but only to my measurements. (*Glyph*, 119).

La réduction du bébé à une série de mesures annonce son utilisation dans un but purement lucratif et stratégique. Le travail de Ralph serait d'observer des secrets industriels et de mémoriser des plans, une fois encore transformant l'information en monnaie d'échange. La lutte pour l'appropriation de Ralph oscille ainsi entre quête des origines de son intelligence atypique et intérêts monétaires : les deux objectifs contrastent avec l'éclectisme esthétique de *Glyph*, fait de fragments, de parodies, de citations et d'un structuralisme qui semble au début ultra-déterminé mais finit en ouverture.

Les paradoxes et contradictions dans lesquels l'argent enferme sont visibles dans *So Much Blue*, puisque l'affichage de signes extérieurs de richesse, par l'inscription dans une logique d'appartenance à une certaine classe sociale, conduit à perdre finalement de l'argent et à ne pas utiliser les choses qu'il permet d'acheter pour leur but premier :

The Frazars made their deliveries in an old '63 Ford flatbed with a rusted-out quarter panel. I knew this was for the benefit of their so-regarded upscale customers. I had seen the elder Frazar any number of times in his expensive Audi, his very pretty third wife, a former Miss Utah, seated beside him. The boy, Jason, tooled around in a fancy, school-bus-yellow 4x4, the make of which I never knew, but I often wondered if the battery of fog lights actually worked. This to say that they probably had just as much dough as their with-scorn-adjudged clientele and were every bit as ostentatious with said dough, but played a part in the class drama for profit. The irony of course was that it no doubt cost them more to keep their display piece of a truck running than they would have spent on a new truck. If it had been merely an aesthetic choice then I would have been on board, but the deception was fairly barefaced and I found it slightly odious or noisome, as my father would have said. (*SMB*, 105)

Les Frazar utilisent les voitures comme affichage de façon versatile, navigant entre signes d'appartenance à différentes classes sociales : le pick-up qui sert à nourrir leur image de fournisseurs, l'Audi, le quatre-quatre du fils. Le gaspillage d'argent dans le fait de garder un vieux pick-up en état de fonctionner simplement pour l'apparence est vu par Kevin comme une absurdité à cause de la dissonance entre l'apparence du pick-up et la quantité d'argent nécessaire à son entretien, et donc de la dissonance sémiotique et du brouillage des interprétations induits.

4.2. Echappées monétaires

Le statut circulatoire de l'argent et des possessions, de l'héritage au vol, en fait un symbole fuyant que l'on doit poursuivre. De même que les références intertextuelles, les indices des enquêtes, les cadres mythologiques et génériques, et les relations familiales permettent aux romans d'être construits autour d'un perpétuel mouvement créateur d'écart, l'argent oscille entre valeur de fixation et d'abstraction et force motrice dérobée. Son statut de symbole, de signe, permet de concrétiser la médiation et l'abstraction comme reposant sur un accord entre personnages, accord de bonne foi qui s'il est brisé ou remis en cause par les structures inégalitaires au cœur de la société américaine ôte au monétaire toute possibilité de posséder un référent. Le fiduciaire paradigmatique surgit alors dans la rupture de ce qui le fonde, c'est-à-dire le lien créé par une parole donnée entre personnages.

The paper money debate was concerned with symbolization in general, and hence not only with money but also with aesthetics. Symbolization in this context concerns the relationship between the substantial thing and its sign. (Shell, 6)

Ainsi, dans *Assumption*, l'argent est l'objet de toutes les convoitises, mais semble disparaître dès que l'on met la main dessus. Lorsque Ogden à la fin de « My American Cousin » réussit à reprendre possession de l'argent que les trois prostituées avaient volé à leur proxénète, la somme est passée de plusieurs centaines de milliers d'euros à douze mille dollars. Ogden, un policier qui s'avère être le meurtrier de la troisième partie, est un maître de la prestidigitation en tant que narrateur puisqu'il parvient à convaincre ; il est probable que cette disparition partielle de l'argent soit un des éléments qui permettent de relire les deux premières parties à l'aune de la dernière et de s'interroger sur ce qui a pu disparaître.

“Twelve thousand dollars,” he said.
Eva Walker said nothing.
“Three lives for twelve thousand dollars. I mean, I just can't wrap my mind around it. I guess it wasn't about the money.” (*Assumption*, 172)

L'argent ne semble alors pouvoir se trouver enfin en repos qu'une fois utilisé dans un processus funéraire, métaphorique ou littéral. Ainsi, dans *Zulus*, un monde postapocalyptique dans lequel la vie n'a (presque) plus cours, qu'il s'agisse d'un niveau monétaire (il semble qu'il n'y ait plus de commerces et que des distributions alimentaires permettent de vivre) ou biologique (grâce à la stérilisation généralisée), une conversation entre Geraldine et Alice spéculant sur ce qu'elles feraient si elles

venaient à se trouver en possession d'une certaine somme d'argent ne peut qu'aboutir à une conversation sur une place dans un cimetière.

"They tell all these people that they are winning money, but where in the world can they spend it? What do you buy when there's nothing to buy? If there was something to buy and you had the money, what would it be?"

Alice Achitophel shrugged. "Gee, I don't know. What about you?"

"I'd buy a plot."

"What?"

"A plot," Geraldine Rigg said. "A piece of ground in which to be buried when I die."
(*Zulus*, 199-200)

L'argent est ainsi un instrument envisagé dans une dimension exclusivement mortifère. Dans *Erasure*, Monk conclut la quête de sa demi-sœur en lui écrivant un chèque de 100 000 dollars, qui semble remplir la fonction de réparation de ce que son père aurait voulu mais n'a pas pu faire, à savoir connaître sa fille. Une fois ce chèque écrit, la rencontre est terminée et ne se reproduira pas, comme si un point final avait été mis à leur connexion.

De même, dans *For Her Dark Skin*, la commodification de Médée (de cadeau à Jason à porteuse de ses enfants) ne touche à sa fin que lorsqu'elle décide à son tour d'une part d'assassiner les enfants pour empêcher Jason de les posséder, et d'autre part d'offrir un cadeau empoisonné à la nouvelle fiancée-trophée de Jason et au père de cette dernière. L'annihilation de ce qui est considéré comme possession par Jason est une manière de retourner contre lui son entreprise d'accaparement totalisante ; sous un prétexte de don, que Jason ne peut de toute façon pas comprendre puisqu'il est incapable de ne pas immédiatement penser à une transaction (« I do not think this generosity will change Creon's mind about your exile »), elle annule la possibilité de la transaction et ôte du marché ce qui est perçu comme ayant de la valeur à ses yeux.

"I wish these artifacts from my lost country to be your bride's. A golden crown and the woven-gold gown. They are the only ones of their kind in your world. The God of the Sun gave them to my grandfather and he to me."

"Medea. Such gifts. I do not know what to say."

"Say nothing. Only allow me the joy of giving and making some things correct."

"I do not think this generosity will change Creon's mind about your exile." (*FHDS*, 137)

L'objectification de Médée par Jason permet d'interroger la valeur des relations hétérosexuelles intra- et extra-maritales dans les romans au cadre plus contemporain d'Everett. On observe de façon récurrente la figure soit de l'adultère d'un homme avec une femme plus jeune que sa compagne, soit d'une relation d'un homme non marié

avec une femme plus jeune : ainsi, dans *So Much Blue* et dans *Telephone*, respectivement Victoire la jeune peintre rencontrée à Paris et Hillary la jeune professeure développent une fascination pour le narrateur. Le père de Ralph dans *Glyph* découvre que son fils a été témoin de sa relation avec une de ses étudiantes. Dans *Suder*, les souvenirs d'enfance de Craig sont marqués par la présence du Dr McCoy, dont on présume qu'il est l'amant de sa mère, et par les soupçons de cette dernière sur la fidélité de son mari. De même, dans *American Desert*, les réminiscences de Ted Street quant à sa liaison avec une étudiante servent à mettre en valeur les dysfonctionnements de sa famille avant sa tentative de suicide. On a vu que *Erasure* amenait les conséquences de l'adultère du père de Thelonious Ellison, en la personne de Gretchen, sa fille illégitime ; enfin, Médée dans *For Her Dark Skin* est mise de côté lorsque Jason se tourne vers la fille de Créon. Ces relations adultères prennent comme fondement le mariage comme contrat et mettent en valeur la rupture du contrat, établissant ainsi une équivalence entre lien familial et transaction économique.

La présentation du mariage comme un contrat que l'on doit honorer se retrouve dans la relation des parents de Ralph, dans *Glyph* :

Inflato kisses my mother stiffly, his lips hard, dry, unyielding like bricks and they have sex because they are married, because they must turn to each other for it. They own each other in that sense. They are each other's cars. Sex is maintenance. (*Glyph*, 15)

L'impression d'immobilité créée par ce passage, en contraste avec le nom même du père, *Inflato* (ce qui gonfle), vient de la description du baiser rigide (*stiffly, hard, unyielding like bricks*) et de la multiplicité des obligations et relations de causalité : *must, because*.

La transformation des personnes en outil destiné à un but précis ouvre la voie à l'idée d'exploitation, qui peut être discernée en filigrane du corpus.

4.3. Politiques de l'exploitation

God's Country montre l'exploitation littérale et métaphorique sur laquelle sont fondés les Etats Unis et l'histoire que les États-Unis se racontent sur eux-mêmes. Ainsi, si Curt Mader embauche Bubba le traqueur pour l'aider à retrouver sa femme, le salaire qu'il compte lui payer (la moitié de sa concession) est immédiatement dilapidé dans un jeu de cartes. Contrairement aux autres narrateurs d'Everett, Curt en tant que

personnage d'un roman satirique n'est jamais présenté comme désirant prendre un recul sur lui-même et ses motivations qui conditionnerait ses actions. Il est une caricature de pionnier blanc de l'Ouest américain, et chaque observation qu'il produit sur un trait de caractère ou un fait social qui s'applique effectivement avant tout à lui-même aboutit à une impasse, ainsi page 20 : « This obsession with money was a general and apparently necessary condition, and it was more than a little sad to observe. »

Tout, chez Curt, est outil de valorisation personnelle et quantifiable : ainsi, il veut poursuivre les attaquants de sa ferme parce qu'ils s'en sont pris à ses possessions. Son histoire est utilisée comme monnaie d'échange à chacune de ses rencontres pour extorquer de l'aide ou de l'argent, ce qui le fait projeter cette commodification des événements et des liens affectifs sur le reste des personnages. Lorsque Jake raconte ce qui est arrivé à ses parents, il l'interprète ainsi comme une tentative réussie de le battre sur le terrain du pathétique : « "They rode off with my woman," I added, but it was too late; the damn child had upstaged me. » (GC, 21)

La propriété, pour Curt, n'est en revanche une valeur absolue à respecter que lorsqu'il s'agit de sa propriété : ainsi, si l'on aurait pu transférer l'idée d'honneur vers un système de valeurs orienté vers *a minima* un respect des titres de propriété d'autrui, et donc une forme de cohérence, l'incapacité de Curt à considérer Bubba et les Indiens comme sujets à part entière et donc comme sujets dont l'on doit respecter la propriété le conduit à d'innombrables paradoxes. Bubba paie pour la totalité de l'expédition, mais Curt considère que les provisions lui appartiennent et s'indigne lorsqu'il veut les partager : « Before I knew it, without even a questioning look, the black man was inviting the heathens to sit and have jerky and coffee, staples that I had bought with *his* hard-earned money. » (GC, 57)

La dissonance entre les pronoms et adjectifs personnels (*I, his*) incarne toute l'aberration de la vision du monde de Curt, dans laquelle il possède même ce à quoi il n'a pas droit, ce qui conduit à des contorsions linguistiques. Ses propres préjugés se retournent contre lui lorsqu'il essaie d'encaisser l'argent de la trahison du campement de Big Elk : la parole du gouvernement, le bout de papier donné, ne vaut rien face aux banques, et le droit à la propriété est une illusion pour qui ne peut le justifier par son apparence physique et raciale. Curt, convaincu jusqu'à présent que le système fonctionnerait toujours en sa faveur, est alors mis face à la machine monétaire et financière naissante dans les États-Unis de la conquête de l'Ouest ; ce qui aurait pu être

un roman sur sa corruption et sa bassesse individuelle diffracte au contraire la manière dont les inégalités structurelles étaient déjà en place aux commencements du pays.

La préférence assumée de Curt pour l'argent sous forme de symbolisation poussée à l'extrême, c'est-à-dire de bout de papier, se rapporte ainsi à son goût pour la tromperie et la manipulation : les pièces, concrètes, lourdes, se prêtent davantage à la vérification et la reddition de comptes que les billets et les bons du trésor américain. On peut voir dans ce moment une ironie sévère à l'égard de Curt, qui lui-même a renié le document signé précédemment et certifiant qu'il avait perdu son terrain aux cartes au profit du gagnant : Curt, tricheur invétéré, suppose que le reste du monde dans lequel il évolue fonctionne selon les mêmes règles.

Une des implications de *God's Country* est la valeur assignée à chaque vie. Si pour Curt le fait de récupérer sa femme Sadie s'efface progressivement derrière l'intérêt financier de la récompense, et si le sens de l'argent glisse de moyens pour une fin vers un but en soi, la fonction de Bubba est de rappeler l'enjeu réel de leur traque et le risque associé pour leur vie. L'argent de la récompense pour Bubba ne vaut pas le risque de sa propre mort, ce qui le conduit à inverser le rapport de supériorité entre leurs statuts respectifs : « mine's worth more ».

Five hundred dollars reward to get the fellas that took Sadie.
“That ain't much money to git killed for,” he said. He hammered the iron and it rang in my ears. “That's two-fifty for your life and two-fifty for mine. I know that mine's worth more.” (GC, 195)

La question de la répartition de la récompense resurgit plus loin, lorsque Curt considère qu'une seule solution lui permettrait d'obtenir la totalité de la somme d'argent : tuer Bubba, et obtenir donc le prix de sa vie sans avoir à rendre de comptes par ailleurs.

And the reward money. How was that gonna be split ? Wouldn't be much, not all together. When all was done, I was gonna have to kill Bubba, shoot him dead. There was nothing else to do. Simple. And he was a nigger ; I wouldn't have to cover it up, justify it or nothing. (GC, 217)

Dans *I Am Not Sidney Poitier*, Not Sidney rêve qu'il se trouve en pleine période de guerre de Sécession, lors d'une vente aux enchères d'esclaves à la Nouvelle Orléans ; ce rêve reprend en réalité des éléments du film de Sidney Poitier *Band of Angels*, en y apportant des modifications tels que des changements de syllabes dans les noms (Rau-Ru devient Raz-Ru, Amantha devient Samantha, Michele devient Michelle, Charles de Marigny devient Charles de Marion). Seul Hamish Bond, le maître de la plantation, a le droit de conserver son nom dans la version du film présentée par

Everett. La vente de Samantha, une femme d'apparence blanche, comme esclave, soulève la question de la mesure et de la quantification du fait d'être noir (ce qu'on appelle la règle de l'unique goutte de sang, qui veut dire qu'il suffit d'une seule goutte de sang noir dans la généalogie d'une personne pour qu'elle soit considérée comme noire). Cette mesure du sang équivaut à faire basculer la personne vers le statut de marchandise et donc sa réduction à sa valeur en tant qu'outil de travail. Dans le rêve de Not Sidney, Samantha, une femme d'apparence blanche est vendue comme esclave parce qu'il a été découvert qu'elle avait un ancêtre noir, et son statut de produit est rendu apparent dans le passage de la vente aux enchères par une harangue aux accents de publicité contemporaine, avec des expressions qui tiennent de l'extrait sonore stéréotypé :

From her hips you can see she's probably not much for breedin', but she's great for rehearsin'. Her skin might be white, but she bleeds black. A fine luxury purchase for the discriminating gentleman. (*IANSP*, 64)

Samantha est achetée par Hamish Bond, mais demeure un objet : s'il ne la considère pas comme une esclave, il l'acquiert cependant à cause de son statut hybride et de cette goutte de sang, qui fait d'elle un fantasme rapidement usé.

"White people fear that one drop like we fear the rope."
"Yes," I said. "Yes, but they also love that one drop. Like the way Bond loved you and will love her. Fleetingly." (*IANSP*, 66)

Le caractère apparemment trompeur des apparences dans les relations hiérarchiques entre couleurs de peau reflète le statut de Not Sidney, garçon noir mais adopté par un homme richissime, et donc constamment en porte-à-faux de ce que l'on attendrait de lui. Samantha refuse d'accepter son statut de femme esclave. L'écart entre catégorisation et cas individuel, ainsi que la réécriture mise en œuvre par Everett du film dans lequel Sidney Poitier joue, permet une réflexion sur la fluidité des identités qui dépendent davantage de l'usage que l'on peut faire des corps, que de leur essence même. Bond n'achète pas Samantha pour la libérer parce qu'il aurait des convictions anti-esclavagistes, ou parce qu'il considérerait que la définition de l'esclave ne s'applique pas à Samantha, mais parce qu'il aime les femmes blanches qui ont une goutte de sang noir, dans une forme pervertie d'érotisme : la preuve est invisible mais constitue tout l'attrait de la femme pour Hamish Bond.

De même que dans *God's Country* chaque vie est mise à prix, de même dans *So Much Blue* les disparitions dues à la guerre au Salvador sont rapidement monétisées par Carlos, qui rassemble dans un carnet des photos de personnes disparues.

I opened the notebook. It was filled with plastic sleeves with four Polaroid pictures per page. Each photograph was of a face. I couldn't look away. I turned six pages and then looked at Richard. (...)

"Are these dead people?"

"I prefer to think of them as the dearly departed." (...)

"Just because a person is dead doesn't mean he's worthless."

"My boy, there is a nasty war going on in this little country. People go missing all the time. Loved ones worry, loves ones wonder. I address that need. And loved ones pay."

"People pay you to look at this book?" I asked. (*SMB*, 141)

En mettant un prix sur les photos des personnes disparues, Carlos dévalorise entièrement ce qui fait la vie humaine. Le cynisme de l'utilisation détournée de l'expression *dearly departed* normalement utilisée dans le sens d'êtres chers d'un point de vue sentimental reprend le champ lexical de la valeur, *dearly* étant défini comme la relation d'affection qui lie deux êtres mais se rapportant également à un prix élevé (« at a high rate or price » dans le dictionnaire Merriam Webster). S'installer dans le vide et le manque créé par la perte et l'incertitude et le combler en délestant les personnes de leur argent fait de Carlos quelqu'un qui réduit les êtres humains au profit qu'il est capable d'en tirer, le plaçant ainsi sur un plan de discussion totalement étranger à Kevin et Richard, qui ramènent sans cesse l'utilisation lexicale sur le terrain de l'humain : *worthless* est ainsi employé dans sa dimension sentimentale « Just because a person is dead doesn't mean he's worthless ». La dimension polysémique des mots sert à nourrir l'incompréhension mutuelle dans laquelle chaque personnage fait sens dans le cadre de son système de valeurs.

4.4. Hypocrisies des maîtres

La porosité de la frontière entre relations affectives, familiales et monétaires est incarnée en outre par la figure de la domestique fidèle à la famille tel que présentée dans *Erasure* et *I Am Not Sidney Poitier*. La difficulté de nommer ce type de relation ainsi que de déterminer sa valeur est source de tension : pas tout à fait purement transactionnelle, mais néanmoins régie par une subordination et un lien monétaire. Ainsi, dans *Erasure*, Lorraine s'occupe de la mère de Thelonious Monk et est perçue par ce dernier comme n'ayant pas d'existence hors de leur maison, ainsi que comme régnant sur le domaine du matériel.

Lorraine, as far as I knew, never had a life away from my family. She had days off, but I didn't know where she went, if she went anywhere. She even went with us to

the beach in the summer. But she was not our nanny. If we had a problem, we went to mother. If we needed rides someplace, we went to Mother. If we needed food or clean clothes, we went to Lorraine. (*Erasure*, 33).

Lorraine ne bénéficie ainsi pas même du statut de nourrice avec toutes les responsabilités et liens affectifs que cette position implique ; son rôle est réduit à la nourriture et à la lessive. Elle est cependant rattachée à la famille de Thelonious, au point de complètement disparaître de leur esprit lors des jours où elle ne travaille pas, sans qu'il n'ait jamais songé apparemment à simplement lui demander ce qu'elle faisait de son temps libre. La mise de côté de Lorraine dès qu'elle n'est pas occupée à remplir ses fonctions dans leur maison la rapproche ainsi d'un outil, auquel on ne pense qu'au moment de s'en servir.

Lorsque Lorraine et Maynard, le gardien de leur résidence secondaire à Martha's Vineyard, décident de se marier, leur relation est remise en question du côté de la famille de Maynard, qui accuse Lorraine d'y trouver un intérêt financier.

The faces of those who bore resemblance to Maynard were unsmiling and easy to read. The faces asked, *Why is this old maid marrying poor old Maynard ? For his meager savings ?* Still, there was an attempt at cordiality which was slightly more than admirable and somewhat less than fully hypocritical. (*Erasure*, 193)

L'imbrication des questionnements sur la nature des motivations de Lorraine dans l'interprétation des visages et la déduction des liens de parenté basée sur les traits de ces derniers (« the faces of those who bore resemblance to Maynard », « the faces asked ») comme support de lecture de la famille de Maynard par Thelonious nourrit la spirale d'interrogations sur la valeur dans *Erasure*. L'impossibilité d'envisager une forme d'authenticité du sentiment comme simple justification du mariage de Lorraine et de Maynard fait écho à l'image donnée par le roman de l'industrie du livre, et de la transformation de l'art et des histoires en commodités. Thelonious, qui déplore cet état de fait, est confronté à son hypocrisie vis-à-vis de sa relation à Lorraine par Leon, le beau-fils de Maynard, qui ne le laisse pas se réfugier dans une vision confortable de lui-même et refuse de le laisser utiliser des euphémismes pour désigner leurs rapports de classe et de domination. Leon insiste au contraire sur des termes qui n'effacent pas l'historique social de la relation d'employeur à employé : « servant », « maid », et sur la dimension d'infériorisation (« servant ») et le poids des connotations raciales (« maid ») de cette relation.

“She’s our housekeeper.”

“Your maid?”

“She’s like part of the family,” I said, trying to recover. “She’s been with us for years, my entire life.”

“She’s been with you,” he said, slightly (not-so-slightly) mocking. “What are you, rich or something?”

“No, we’re not rich.” (...)

“So, what kind of wedding present you gonna give your servant?” (...)

I was left with a bad feeling, not because I saw the family Lorraine was marrying into as mercenary, not because I had just then decided on my gift, but because I truly didn’t understand how anyone could get excited over a mere ten thousand dollars. (*Erasure*, 195)

Thelonious, par la nature de son cadeau qui vise à fixer dans le temps et l’argent la culpabilité ressentie vis-à-vis de sa relation à Lorraine, ne réussit au contraire qu’à ajouter à sa conscience de classe et son sentiment d’isolation par rapport à différentes communautés. L’argent qu’il offrira plus loin dans le roman à sa demi-sœur cachée Gretchen sert la même fonction de condensation de la culpabilité sous une forme concrète mais symbolique de *currency*.

Dans *I Am Not Sidney Poitier*, Not Sidney remplit au contraire la fonction de celui qui remet en cause l’hypocrisie des employeurs. Il rend visite aux parents de sa petite amie Maggie, et les mêmes tergiversations sur les mots employés pour désigner leur domestique Violet prennent place (les expressions déjà présentes dans l’échange d’*Erasure* sont mises en italiques ci-dessous) :

“She’s *been with us* forever. She lives in the apartment downstairs.”

“Is she a relative?” I asked.

“No. *She’s like family*. She takes care of things. She cooks and cleans, stuff like that. She took care of my sister and me when we were little.”

“She’s *the housekeeper*,” I said. The word *servant* seemed more correct but less appropriate. (*IANSF*, 127, italiques ajoutées)

Le malaise créé par ces interactions permet de laisser en suspens le processus de mise en symbole de l’affectif et du monétaire, qui ne permet pas aux protagonistes d’être « quitte », mais de relancer l’économie fictionnelle de l’inégalité par l’insuffisance de la relation d’analogie entre l’argent et ce dont il prend la place.

4.5. La valeur des choses : plus que la somme des parties

La circulation monétaire, utilisée comme moyen pour la fiction de mettre en scène les liens inter-communautaires et dynamiques historiques de pouvoir imbriquées dans ces liens, fait ponctuellement l’objet d’une poétique de rédemption lorsque sa valeur est rattachée à la somme de sentiment et de confection humaine mise dans un objet précis. Chez Everett on trouve ainsi une éthique de la valeur qui ne dissocie pas

valeur artistique, valeur sentimentale et valeur monétaire, mais qui met en scène les façons dont injustices, inégalités et manque de parole corrompent les échanges, et aboutissent au dévoiement de la monnaie d'échange et donc du symbole. C'est dans *Erasure* l'impossibilité pour Monk Ellison de vivre de son écriture qui le conduit à parodier ce qui se vend, c'est-à-dire ce qui objectifie et commodifie une certaine version de l'expérience afro-américaine qu'on qualifierait d'authentique. De même, l'amertume de Sid Willis dans *Suder* vis-à-vis de son statut en tant que joueur de baseball vient du fait qu'il a été considéré comme un pion dans l'entreprise de dévalorisation de ce qui était perçu comme une trop grande excellence noire au baseball. Le paradoxe de cette situation venait de l'extrême difficulté pour des joueurs noirs d'être sélectionnés dans les premières divisions (« when I started there wasn't but four or five blacks playing in the big leagues and they was all excellent – Jackie Robinson, Satchel Paige, and like that. And they brought me in because they was looking for a darky that wasn't so good » (*Suder*, 83)), ce qui conduisait naturellement à l'excellence de ceux qui y parvenaient, excellence que les clubs ensuite trouvaient problématiques. La sélection de Willis était de plus uniquement causée par son apparence noire, alors qu'il appartient à la tribu Narrangansett, ce qui redouble le processus d'instrumentalisation. Willis attribue à Craig la désignation de « greatest patsy since the Jews » (*Suder* 90), à cause de son intégration à un système de valeurs qui vise à l'utiliser comme symbole dans une industrie du divertissement. L'utilisation de « patsy » connote l'idée de personnage creux et interchangeable, instrumentalisé par ceux qui le contrôlent dans le but d'avoir l'air plus convoqué dans l'imaginaire collectif l'idée de *token*, que l'on peut difficilement traduire en français mais qui fait référence à l'utilisation d'une personne issue d'une minorité raciale ou de genre dans le but de se donner une apparence de respectabilité.

La perversion de la notion de monnaie d'échange fait l'objet d'une lutte constante pour éviter la tricherie et la dévaluation : ainsi, dans *Percival Everett by Virgil Russell*, Murphy s'occupe des maisons des autres, et se voit souvent victime du refus de ses clients de payer son travail à hauteur de sa valeur :

And more often than not, the clients did not pay. At least, not happily, never promptly. A client would ask for a cedar closet and then balk at the price of the cedar paneling, choose beautiful cabinet fixtures and act surprised to find out that beauty came with a price tag. Murphy kept immaculate records and would show the clients the cost of the materials, show them that he was making no profit on the material and even show them where they had signed off on the purchase of the materials before the materials were in fact purchased. (*PEBVR*, 15)

Le modèle d'analogie se répercute ainsi sur ce que devrait être la fonction de l'argent : un outil d'équivalence et non une manière d'obtenir plus que ce qui est dû. Murphy codifie le montant provenant de la somme du coût des matériaux (la répétition du mot "materials" connotant ainsi la lassitude née du nombre de conversations nécessaires à l'acceptation de la transaction) ; la dimension de beauté est ainsi ancrée dans le concret et le matériel.

De même, dans *Walk Me to the Distance*, David Larson se rend à la ville la plus proche et achète des fleurs pour la mère de Katy, afin de s'excuser pour le désordre causé par son arrivée chez eux en pleine nuit.

"You'll want them boxed. If you take them out in this cold, they'll freeze solid." She pulled the roses together. "Then they'll shatter." She snapped her fingers. "Just like crystal." She brought the flowers to the counter and wrapped them in green paper. As she boxed them, "Sixty-five dollars."

"Excuse me?"

"It's winter."

"I know, but sixty-five dollars?"

"This is Wyoming. These are roses. It's winter." (*WMTTD*, 184-185)

La rareté et l'extravagance des roses en hiver justifie un prix que David juge aberrant, et leur fragilité ainsi que la nécessité de les préserver du froid permet de développer en quelques mots une métaphore de la vie telle que David la construit au fin fond du Wyoming, comme beauté dont le coût grandit de façon proportionnelle aux efforts engagés pour la préserver.

Le prix des œuvres d'art et de littérature est un objet de discorde y compris dans un roman aussi éloigné à première vue des considérations métafictionnelles que *Wounded*. John possède deux tableaux, un Kandinsky et un Klee, que Robert, le compagnon de David, remarque lors de leur visite :

"A real little Klee". I walked over to the small canvas. "And on that other wall is a Kandinsky watercolor. But that's the extent of my art collection."

"How much is the Klee worth?" Robert asked.

I bristled, but not noticeably. "I never think about it. I'm sure its value goes up and down. Why? You want to buy it?" (*Wounded*, 66)

L'irritation de John face au fait que la première question posée par Robert a à voir avec la valeur monétaire du tableau le conduit à justement dévaloriser la question : le prix fluctue, il est donc inutile de considérer cette caractéristique comme intéressante, et le prix ne peut avoir d'importance que si Robert souhaite acheter le tableau, pas pour

avoir une idée de sa valeur artistique. La valeur des choses possédées est ainsi vue comme détachée de la valeur affective.

Dans *Percival Everett by Virgil Russell*, le groupe de nonagénaires fait précéder l'expédition de subtilisation des clés dans leur maison de retraite d'un renoncement à leurs possessions les plus chères, auxquelles une valeur exclusivement sentimentale est attachée.

By ridding ourselves of our keepsakes and so-called valuables before the approaching larceny, we had in fact shown ourselves how little anything material, regardless of sentimental and symbolic import, really meant. (*PEBVR*, 193).

Leur épiphanie semble indiquer que la valeur de leurs objets ne disparaît pas avec lesdits objets, suggérant une dimension d'attachement qui survit à l'absence d'un des deux termes de la relation. La valeur des livres dans le dialogue qui suit immédiatement est localisée dans ce qui ne peut pas faire l'objet d'un transfert, d'un paiement, d'une mesure précise, de même que le tableau de Klee au mur de John Hunt ne peut pas être réduit à sa valeur fiscale.

Any of these books worth anything?
Yes, but in a currency you can't spend. (*PEBVR*, 193)

La poétique de l'argent développée dans les romans d'Everett est, de même que son approche de l'espace et des liens familiaux, une manière de présenter plusieurs miroirs à un même concept et d'observer ses multiples reflets sans pouvoir arriver à une définition univoque. La nature interactionnelle et circulatoire des symboles valeur en fait un enjeu de la fiction, puisqu'elle permet un ancrage historique et social, autant qu'un enjeu existentiel et métaphysique (que valent les productions littéraires en particulier et artistiques en général ? Que peuvent-elles dire ?). En tant que fondée sur l'idée d'analogie et d'équivalence, la conceptualisation de l'argent par une dynamique de circulation, d'interruption, et de récupération commune à la plupart des romans, combinée à l'étude des lignes codifiant l'espace de la fiction chez Everett, fait de la question de valeur une interrogation qui dépasse le seul cadre de l'argent et est liée à la mise en procès de la valeur de la parole, du langage, et du symbole dans la production culturelle américaine. La hiérarchisation des personnes et des biens, malgré une volonté d'enterrer les éléments du passé qui contredisent la fable d'égalité entre toutes et tous, se fait apparente en contrepoint dans la circulation des biens qui met en jeu le problème de la parole, du crédit accordé. La tentation de figer la valeur en un élément fixe de

toute éternité entre paradoxalement en conflit, d'abord avec le caractère circulatoire de cette symbolisation de la valeur via l'argent, puis avec la mortalité de celui qui possède et la nécessité d'envisager la valeur comme transmise.

Q: Why is thought like money?

A: Because you can't take it with you.

(*Glyph*, 145)

« Set thine house in order : for thou shalt die and not live ». Cette citation du livre d'Isaiah, récurrente chez Everett, peut servir de tremplin à la conclusion tirée de ce chapitre : c'est en effet l'ordre de la maison et les ramifications de l'économie (*oikonomicus*) de l'intime qu'Everett tente de faire mettre en ordre par les personnages de ses romans. Les rapports d'analogie qui structurent l'ensemble de son œuvre peuvent être eux-mêmes analysés comme mettant en valeur la symbolisation, l'analogie et l'équivalence, ainsi que tous leurs détournements, comme constitutifs des liens entre humains, communautés, et choses. Dans *Glyph*, la capacité de ces préoccupations à transcender époques, sociétés, et générations, fait l'objet d'une méditation sur les mérites de Xénophon : la médiocrité comme constance permettant la persistance de l'objet de ses traités :

Everyone speaks of Thucydides, but Xenophon is dismissed as less than brilliant. But it is exactly his lack of brilliance that should have us remember him. His plainness is beautiful. His limitations are precise and astonishing. The *Oeconomicus*, a sort of codicil to the *Memorabilia*, is a remarkable work of mediocrity, but we still read it some 2,300 years later. What better subject for a student of Socrates to direct his scrutiny than the raining of a housewife? (*Glyph*, 27)

Dans les romans d'Everett où abondent les expérimentations formelles et questionnements existentiels, philosophiques, historiques, la dimension des fondations de la vie des personnages devient pertinente dans la poétique de l'espace qui est mise en œuvre, mais également parce que les fondations quotidiennes de l'organisation familiale et économique aux différents niveaux de la société deviennent, du cadre de la narration, l'objet vers lequel reviennent ces questions. Comment mettre en fiction ce qui est de l'ordre du banal et de l'indicible, c'est-à-dire ce qui fait qu'une famille reste cohérente ou éclate en multiples morceaux ? Comment envisager même la possibilité de cette mise en fiction, après tout ce qui a déjà été dit dans les romans modernes, postmodernes, et post-postmodernes, et l'aboutissement stérile des possibilités de la

littérature de dire ce qui relève du banalement sentimental ? L'argent et les liens familiaux, si on les considère comme eux-mêmes forces d'abstraction par leur récurrence et leur multiplicité dans les romans d'Everett, et par la tentation interprétative qu'ils constituent, forment l'arrière-plan moteur de la progression narrative. La postérité, la transmission, l'hybridité, la mémoire, en tant qu'elles concernent la littérature et les genres littéraires, ainsi que les rapports des œuvres entre elles, s'abordent ainsi au même titre que la valeur du symbole et ce que l'on fait des symboles qu'on échange. C'est ainsi qu'un texte comme *Grand Canyon Inc.*, volontairement et paradoxalement peu utilisé dans les pages qui précèdent, incarne ce qui se produit lorsque le cours de l'histoire américaine et du rêve américain suit jusqu'au bout une logique de codification et de sur-détermination : en phagocytant ce qui l'entoure en matériau pour une machine de production de valeur monétaire. Rhino Tanner, en acquérant ce symbole qu'est le Grand Canyon, lisse toutes les aspérités et clôt toutes les ouvertures possibles de sens.

But it was because I embodied the *real* American dream. America wasn't ready for me. However, now that all the magnificent beasts have been exterminated and all my wars have been fought – I leave such business now to younger men – I have returned to lay claim to a testament to the American spirit. This canyon was but a scar of nature, a big ditch ripped wider every year by wind and water, an unmaking of geography, a destruction. But now, it is Tanner's Grand Canyon and it belongs to all of us, works for all of us and will forever be reshaped to fit our needs. So, have fun. (*GCI*, 113)

De même que personne ne peut se réclamer d'une forme absolue du rêve américain et en être l'héritier parfait (puisque accomplir un tel acte serait assurer une forme d'arrêt de toute temporalité ouverte), de même l'ouverture du fossé soumis aux intempéries est ce qui le constitue comme Grand Canyon.

La réduction du Grand Canyon à une entité qui doit être re-configurée à chaque fois en vue d'une fin incarne un idéal de clôture perpétuelle du sens aux antipodes de l'éthique de circulation et du glissement de la valeur tel qu'incarnée par la fiction d'Everett. Dans les romans étudiés dans ce corpus, il n'y a ni *happy end* ni réparations financières satisfaisantes, qu'il s'agisse de l'échelle politique ou au niveau de l'intime ; la fiction permet au contraire d'examiner sous tous les angles possibles les modes d'attachement (littéraires et affectifs) dans leur fécondité, les différences dans leurs répétitions, mais également leur lente et nécessaire décadence. Dans les dernières lignes de *Grand Canyon Inc.*, le parc ne peut qu'être emporté par la force de mouvement que représente la rivière :

It was Tanner's last stand. Everything he had built was completely defeated, washed away forever, no pieces ever to be found. The canyon became what it once was. There was no dam, no lake, only river, the mighty Colorado. (*GCI*, 126)

Au niveau du canyon comme au niveau des énigmes structurantes de la fiction everettienne, la seule résolution possible est dans la destruction des termes de son énonciation : dans *Percival Everett by Virgil Russell*, le paradoxe d'être le père et le fils en même temps, de subir et d'être acteur (« *leben wir oder werden wir gelebt ?* », vivons-nous ou sommes-nous vécus par quelque chose), ne trouve de conclusion qu'en empêchant son propre commencement.

In a dream, in the repetition of the dream, the riddle is solved. I kill myself as my father in order to commit incest with myself as my mother, but as my father I prevent my own conception. (*PEBVR*, 147)

La concentration des relations par redoublement d'un complexe d'Œdipe (« myself as my father », « myself as my mother ») entraîne l'annulation rétrospective et paradoxale de l'existence du narrateur et donc de la possibilité de sa parole.

Chapitre 5 : “The Cruelty of Abstraction”

Si jusqu’à présent notre étude s’est concentrée sur les artefacts et avatars du signe, et l’étendue des connexions qui s’établissent entre eux, aux niveaux intertextuels, spatiaux, territoriaux, familiaux, ce qui nous intéresse plus particulièrement dans cette thèse est la façon dont la littérature d’Everett par ces configurations de signes et le jeu sur leurs valeurs permet de faire surgir de l’affect au-delà du langage. Cette opération prend sa place dans l’écart entre potentiel et actualisation que mettent en œuvre les romans du corpus, et est véhiculée par l’investissement que fait le lecteur de l’espace interstitiel (par paradigme indiciaire, par navigation territoriale, par reconstitution des rapports généalogiques ou subversion des rapports héréditaires).

En effet, les questions soulevées par le roman policier sous sa forme métaphysique, ainsi que les problématiques liées à ce que valent les relations familiales conventionnelles et reconstituées, ou encore le rapport des Américains au territoire, tout ceci relève de la question de l’attachement et sert à mettre en valeur une performativité de la littérature, puisque c’est dans l’activité de lecture qu’elle exige que le lien peut être établi. Si l’attachement sous toutes ses formes semble en effet *a priori* entaché de soupçon, au profit d’une approche de critique et de recul dont l’impact sur la vie des personnages d’Everett semble à la fois destructeur et cruel, on observe néanmoins que cette démarche de recul et de critique est mise en valeur comme stérile. De l’approche déconstructiviste de Ralph dans *Glyph*, à l’illusion de Robert Hawks selon laquelle il lui est possible de n’être qu’un scientifique purement objectif dans *Watershed*, en passant par la nécessité de revenir à un modèle autre que purement mercantile de relation au territoire dans *God’s Country* et *Grand Canyon Inc*, la focalisation sur les manières d’appréhender le monde qui reposent sur un mouvement d’abstraction en soulignent l’insuffisance. Si l’on définit ici l’abstraction comme une opération intellectuelle consistant à isoler par la pensée l’une des caractéristiques d’une entité et à le considérer indépendamment des autres caractéristiques de l’objet, ainsi qu’à prendre en compte les opérations subséquentement fondées sur et exploitant cette

abstraction, on peut remarquer dès lors le fait que le paradigme indiciaire, la conception du territoire comme assemblage de points et de lignes, la réduction de la famille à l'hérédité, ainsi que l'assignation à la couleur de peau, reposent sur ce fonctionnement. Si l'on a pu examiner comment Everett faisait usage de la fiction pour que ces figures de l'abstraction fassent la preuve de leur insuffisance, on souhaite ici réunir ce qu'elles ont laissé de côté comme part manquante et manière pour la littérature de livrer une performance de l'affect dans l'écart laissé par l'échec de l'abstraction.

Il convient alors d'abord de dresser un état des lieux de ce qu'est la théorie de l'affect et des problématiques qu'elle soulève dans le domaine de la littérature et plus particulièrement de la fiction. Que peut l'affect dans la littérature, et que peut en retour la littérature pour nourrir l'affect en tant que théorie d'un fonctionnement social, linguistique, et politique ?

Cette double dynamique d'information mutuelle, au sens de mise en forme de l'affect par la littérature et de renouvellement de la mise en forme de la littérature par l'affect d'un point de vue critique, est mise en valeur par Stephen Ahern dans son introduction à l'ouvrage *Affect Theory and Literary Critical Practice: A Feel for the Text*.

The challenge for critics is how to develop a critical practice that accounts for the importance of affective phenomena in the psychological models and rhetorical strategies deployed by poets, dramatists, and novelists to depict the forces that move characters to feel, to think, to act¹⁸⁴.

Stephen Ahern suggère que la critique doit affronter un défi : celui que constitue l'inclusion d'une étude de la manière dont les phénomènes affectifs sont déployés dans les modèles et stratégies utilisés pour donner à voir les forces derrière les actions, sentiments, et actions des personnages. Dans le corpus à l'étude, on souhaite en outre et surtout examiner comment cette étude en retour informe une pratique critique.

Si l'on considère les axes d'étude développés jusqu'à présent, un manque radical se fait jour, celui de la possibilité d'exprimer ce qui relève du non-localisé, du continu, du non-discret. La mise en œuvre du paradigme indiciaire et d'une structure de l'énigme insoluble engage ainsi le lecteur d'Everett dans une traque qui vaut surtout par son

¹⁸⁴ Ahern, Stephen, éd. *Affect Theory and Literary Critical Practice: A Feel for the Text*. Springer International Publishing, 2019, p.1.

caractère d'impasse, et met en valeur le mouvement d'interprétation pour lui-même. Quant à la remontée aux origines par l'insistance sur la filiation, elle entraîne en filigrane la possibilité et la nécessité d'alternatives dans les modèles d'attachement et de communauté. Le passage de la modernité à la postmodernité, l'élan métafictionnel, et l'idée d'épuisement et d'impotence de la littérature ont permis de remettre en question les filtres de lecture du monde. Ces constats ont en revanche fermé le champ des possibles quant à ce que la littérature peut dire et faire, en faisant du soupçon inhérent à l'activité herméneutique une fermeture *a priori*, comme le développe Emmanuel Bouju dans le développement de l'idée d'épimodernisme : « Il s'agit pour la littérature d'aujourd'hui de retourner comme un gant le soupçon (au demeurant légitime) d'impuissance, et d'en faire toute sa puissance propre¹⁸⁵. »

L'attrait de la notion de surface (*épi*) dans l'analyse d'une œuvre où la notion de dimension et d'espace est cruciale se combine alors à la question de ce qu'il est possible pour la littérature de dire et de faire après le postmodernisme, dans un contexte où les possibilités pour Everett de ne pas être immédiatement assigné à une injonction d'authenticité ont été matériellement compliquées.

La succession des courants du modernisme, du postmodernisme, et de ce qui a fait l'objet de tentatives de redéfinition de ce qui est venu après le postmodernisme en littérature états-unienne, est d'après Bouju ce qui fait que l'introspection de la littérature sur ses propres possibilités est orientée vers le passé et vers un ressassement cyclique. S'en dégager implique de sortir d'une approche linéaire et d'une remontée aux origines mortifère, pour considérer les possibilités énergétiques, qui pourraient être localisées plutôt que dans la régression vers les traces d'un passé canonisé dans une « entrée de plain-pied dans les domaines désaffectés de l'histoire. » (Bouju, 109) Le déploiement opéré par Everett d'une œuvre qui doit être prise dans sa globalité permet la mise en place d'une poétique de l'horizontalité et de la profondeur, qui ne repose pas sur une régression linéaire ou une enquête finie, mais sur l'installation de la lecture dans les espaces interstitiels qui résistent aux schémas d'organisation indiciaires, spatiaux, familiaux et capitalistes. Plutôt qu'une quête d'authenticité, le jeu autour de l'imposture diffractée crée la possibilité de voir surgir le sentiment d'attachement. Plutôt qu'une généalogie fondatrice des liens entre individus, ou qu'un jeu

¹⁸⁵ Aubry Gwenaëlle, et al. *Fragments d'un discours théorique: nouveaux éléments de lexique littéraire*. Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2015. Bouju, Emmanuel. « Epimodernisme », p.111.

d'abstraction monétaire incontesté et déshistoricisé, on verra ainsi être privilégiée une éthique de la fiduciaire. A la place d'une relation intertextuelle unilatérale d'hommage, de rejet, ou de parodie, ou qu'un cloisonnement rigide des genres et aires géographiques, on privilégiera la nécessaire reconnaissance des continuités et de la circulation comme paradigmatiques ; enfin, plutôt qu'une stricte division entre expérimentalité et discours sur ce qu'est la nature humaine, la possibilité d'un entremêlement fécond qui naît de l'interdépendance entre langage et sentiments.

Emmanuel Bouju utilise alors le terme d'épimodernisme, fondé sur une esthétique du plain-pied et de la surface, pour définir une littérature permettant la mise en œuvre de la continuité malgré la discontinuité.

On aperçoit ici l'une des fins possibles de l'épimodernisme : conquérir une continuité même du discours littéraire malgré sa profonde et nécessaire discontinuité, formelle et auctoriale; faire du principe postmoderne du partage de l'autorité, de la circulation des modèles, voire de la transfictionnalité, l'occasion nouvelle d'une cohésion interpersonnelle de l'écriture. (Bouju, 116).

On souhaiterait suggérer ici que la continuité du discours littéraire chez Everett surgit non pas malgré mais grâce à un mouvement de mise en valeur de ce qui fait de ce discours un discontinu, et qui est nécessaire à la co-construction de l'œuvre. Cette co-construction du continu s'établit ainsi dans le domaine du virtuel et de la potentialité, par interaction entre les romans, la subversion des paradigmes indiciaires, familiaux et territoriaux à l'œuvre dans l'histoire littéraire américaine, et permettant en creux l'affect comme attachement au signe et dépassement d'une relation bi-univoque de référentialité. Epimodernisme, affect et espace lisse se rejoignent ainsi dans l'établissement d'une littérature performative, dans laquelle l'affect se dit dans le mouvement entre les signes.

L'insistance d'Everett sur la dimension créatrice de l'acte de lecture permet d'établir une première dimension relevant de l'affect : l'œuvre littéraire se constitue dans cet entre-deux, espace entre le texte et le lecteur, et est sans cesse donc potentiel à actualiser. Dans un entretien avec Alex Teplitzky, Everett rappelle ce rôle du lecteur :

Percival—One of the reasons I continue to write is the exciting part of hearing how people read my writing. When I write a novel, someone will have a theory about what it means. They will say it, and I won't recognize it. I do suffer from a kind of work amnesia, but even when I do remember, their reading is so different from what I meant. I realized long ago that what I mean really has nothing to do with the work of

art. The circuit is not completed until the reader comes to the work and does the readerly work of constructing the meaning¹⁸⁶.

Everett, en plus de construire ses romans comme faisant œuvre globale, inclut l'activité du lecteur comme constitutive du roman, incomplet jusqu'à ce qu'il soit lu. Tout comme l'arbre qui s'il tombe dans la forêt sans être entendu n'est pas réellement tombé, le roman n'est fait roman, et l'œuvre n'est faite œuvre, qu'une fois lue et interprétée, et ces mêmes romans et cette même œuvre ont donc la possibilité de se diffracter sans cesse à l'infini à chaque nouvelle lecture. La logique de publication de *Telephone* était une mise en action explicite de cette idée, une littéralisation du principe, en particulier dans sa version secrète : chacune des trois versions de *Telephone* enrichissait et était enrichie par la lecture des autres, de même que chaque lecteur d'*Assumption*, de *For Her Dark Skin*, de *God's Country* et/ou de *Erasure* construit une version différente du roman. Le fait que chaque lecteur aborde chaque roman avec sa propre bibliothèque intérieure et son approche critique est ce qui, selon Everett, en fait ce que l'on pourrait appeler un roman topologique, fondé sur un principe de « self-varying deformation » selon les termes de Brian Massumi dans *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*.

We always talk about the intention of the author—well, I think there's something to be considered called the intention of the reader. We read because we bring certain things to a story, and when we bring those things, we create meanings different from anyone else. My interest is not in the intention or the authority of the artist or creator, but in the intention and the authority of the reader¹⁸⁷.

Le texte littéraire est alors potentiel, actualisé par la lecture (sans pour autant que l'on confonde actualisation avec l'idée de clôture ou d'achèvement) : on revient par ce cheminement théorique au fondement de l'affect tel que conceptualisé par Spinoza, et développé par Deleuze et Guattari. Dans l'ouvrage dirigé par Stephen Ahern *Affect Theory and Literary Criticism : A Feel for the Text*, le chapitre de Wan Chuan Kao sur Chaucer conceptualise l'affect comme cet état entre potentiel et actualisation, et comme le mouvement de circulation et de trafic entre les deux : « Affect is the state of and the traffic between potentiality and actuality¹⁸⁸. »

¹⁸⁶ « Percival Everett questions how we trust narratives in his new novel, *Telephone* », entretien avec Alex Teplitzky, 14 mai 2021, *Creative Capital*, <https://creative-capital.org/2020/05/14/percival-everett-questions-how-we-trust-narratives-in-his-new-novel-telephone/>, consulté le 8 août 2021.

¹⁸⁷ Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press, 2002, p.134.

¹⁸⁸ Kao, W.C., « The body in wonder: Affective Suspension and Medieval Queer Futurity », *Affect Theory and Literature : A Feel for the Text*, dir. Stephen Ahern, Palgrave Macmillan, 2019, p.34.

Si la structuration de l'espace et de la famille comme étudiées précédemment permet la conceptualisation de l'œuvre d'Everett en activité rhizomatique, l'étude de ce qui ne relève pas de l'entre-discret, du continu, de l'élan entre les signes, permet d'établir l'espace virtuel dans lequel l'affect est ressenti. Comment analyser l'affect dans un espace littéraire constitué de signes discrets, et comment faire de cet affect un objet d'études ? Précisément en montrant qu'un paradigme de l'attachement et du lien est plus productif, et permet un jeu littéraire plus fécond puisqu'exigeant déconstruction et liaison par l'acte de lecture qu'une localisation du sentiment dans un individu cloisonné. La constitution même du corpus à l'étude en tant que corpus est ce qui permet l'établissement d'un espace de l'attachement au sein des et entre les textes, et entre les textes et le lecteur, par la subversion du discret en faveur du continu, du liant. Cet écart entre les signes est le lieu dans lequel se déploie l'actualisation possible de l'intrigue et de l'œuvre littéraire, par le biais du processus d'attachement qui permet de créer une cohésion du tout. Massumi conceptualise le virtuel comme une superposition des moments de déformation de la répétition :

The virtual can perhaps best be imaged by superposing these deformational moments of repetition rather than sampling differences in form and content. Think of each image receding into its deformation, as into a vanishing point of its own twisted versioning. That vanishing into self-variety is the fleeting of the virtual - more appearingly than in the in-between and around of the single-image forms and contents, however thoroughly resequenced by cut-and-paste (combinatorics). (Massumi, 133)

Virtuel et affect, abordés sous l'angle de la spatialisation étudiée précédemment, rejoignent donc l'idée de topologie dans laquelle le mouvement de déformation et le mouvement entre les éléments discrets est mis sur le même plan que lesdits éléments discrets eux-mêmes. L'esthétique du recombinaire comme dynamique permise par la littérature et par la disposition des romans d'Everett paraît alors propice à un développement sur ce que l'affect permet dans l'analyse de la littérature, et sur ce que l'affect peut en retour pour la littérature contemporaine, incertaine de son propre potentiel. Par la mise en œuvre d'une architecture paradigmatique et métaparadigmatique dans ses romans, Everett permet de mettre en valeur ce que l'on

peut, avec *So Much Blue*, appeler la cruauté de l'abstraction¹⁸⁹, qui dans ses superpositions ne permet pas un roman total mais une mise en valeur des espaces en sus.

1. « **The body is a scattered thing, my small friend**¹⁹⁰ »

La pratique de l'abstraction telle qu'appliquée par la critique littéraire sous la forme d'extraction de paradigmes, et remise en question par Rita Felski comme un avatar de l'herméneutique du soupçon, peut être examinée dans les romans d'Everett sous l'angle du retour perpétuel du sujet sur lui-même et des différentes manières dont ce retour est mis en fiction grâce aux possibilités de la narration et aux mises en scène du double de soi-même. C'est ainsi que l'abstraction se trouve paradoxalement incarnée, comme cruauté du sujet envers lui-même et ses insuffisances. Elle y est montrée avant tout comme limitation.

La mise en valeur de l'impasse dans laquelle sont conduits les narrateurs et personnages, dans leur quête d'une forme d'authenticité, se fait à l'issue d'une approche d'abstraction qui est elle-même, dès le premier instant ou le premier mot de sa mise en œuvre, examen du texte et production du texte. On aboutit alors à un constat de perte d'authenticité au-delà de laquelle aucun horizon ne serait possible. Cette démarche fait surgir, en creux, la nécessité d'un paradigme autre que celui, stérilement binaire, entre authenticité et artificialité. Ce nouveau paradigme repose sur un dépassement du mouvement perpétuel de retour sur soi, en tant qu'il empêche toute fécondité. Les figures de la diffraction, du double, déjà mises en valeur du point de vue spatial et narratologique comme permettant la mise en fiction d'une structure topologique plus que topographique, sont alors le lieu d'existence simultanée de la production littéraire et de la production critique, sous forme du regard du sujet sur lui-même et sur ses propres avatars. Rita Felski souhaite ainsi mettre de côté la survalorisation de la lecture du soupçon :

In short, the aim is to de-essentialize the practice of suspicious reading by disinvesting it of presumptions of inherent rigor or intrinsic radicalism – thereby

¹⁸⁹ « There is a cruelty in abstraction. It cuts into flesh. It relies on our fear of mortality for meaning. » (*SMB*, 234)

¹⁹⁰ (*Frenzy*, 49)

freeing up literary studies to embrace a wider range of affective styles and modes of argument¹⁹¹.

La configuration des romans d'Everett autour d'avatars formels d'une quête du sujet, de son format le plus classique du *Bildungsroman* aux expérimentations narratologiques de *Percival Everett by Virgil Russell* et *The Water Cure*, est combinée à une problématisation de la situation dans l'espace et dans les relations familiales et communautaires qui engage à penser la littéarité de l'émotion et des liens entre monde, personnes, cultures et communautés, comme localisée au-delà des limites du sujet hermétique dans le mouvement ou la ligne qui relie les points discrets, quels qu'ils soient (lieux, indices, personnes, références littéraires, musicales, cinématographiques).

1.1. Spectres du double

La structure du double dans les romans d'Everett se décline du double imaginaire (les pseudonymes créés par les auteurs de *The Water Cure*, *Percival Everett by Virgil Russell*, et *Erasure*) au double à fonction narrative, dans *Frenzy et Grand Canyon Inc.*, en passant par les impostures de *Zulus*, *Assumption*, et *Telephone*, le refus par Not Sidney Poitier de son presque-homonyme dans *I Am Not Sidney Poitier*, et la dispersion et l'éclatement de l'histoire de Médée dans les différents points de vue de *For Her Dark Skin*. L'écart créé entre « réelle » identité (si tant est qu'il est possible de parler d'identité réelle dans une œuvre de fiction) et impostures engage le lecteur dans un paradigme de l'imminence, particulièrement exemplifié par la crainte de Thelonious Ellison d'être confronté à lui-même, Stagg R. Leigh, et de voir ainsi l'imposture être dévoilée. Le spectre du double est alors un double spectre : le double est fantômatique à l'échelle du roman, mais le double occupe à l'échelle des romans toute la place d'un spectre de couleurs, de *qualia*, puisqu'il se décline sous toutes ses formes littérales et métaphoriques possibles.

Les identités brouillées participent alors d'une esthétique de la diffraction via la répétition et la différence, que René Audet décrit dans son essai « Diffraction »

¹⁹¹ Felski, Rita. « Critique and the Hermeneutics of Suspicion ». *M/C Journal*, vol. 15, n° 1, novembre 2011, p.3.

pour l'ouvrage collectif *Fragments d'un discours théorique* comme constitutive d'un effet de déformation optique :

Dans une fascination pour le bref et l'itératif, ces ouvrages construisent une représentation du monde qui vise à une reconquête de la cohérence à travers les mouvements répétitifs du monde, les recoupements observables entre des situations apparentées ou la complémentarité des histoires racontant un même événement. (Audet, « Diffraction », 37)

L'essai d'Audet appartient à une collection visant à examiner les possibilités de la littérature via une déclinaison de concepts aux initiales suivant les lettres de l'alphabet, « Diffraction » occupant la place de la lettre D. On songe ici à la manière dont *Zulus* est organisé linéairement par les en-tête de lettres de l'alphabet, elles-mêmes prétextes à l'intérieur desdits en-tête à une déclinaison de plusieurs citations et concepts régis par cette initiale, et donc lieu de diffraction dans la diffraction. Audet fait de la saturation l'effet caractéristique provoqué par ces multiplications, dont la profusion problématise l'action de saisie. L'action de saisie est alors placée en retrait dans la démarche narrative, au profit du fait même de la multiplication comme démarche en soi :

La multiplication des points de vue, des narrateurs, des temporalités, des versions de récit contribue à provoquer un effet de saturation, au point parfois où le principe ordonnateur est difficile à saisir. L'événement se retrouve mis en scène avec une telle complexification que sa saisie n'est plus au cœur de la démarche narrative, mais délaisse son rôle cardinal à la démarche même de représentation, aussi tâtonnante soit-elle. (Audet, 40)

Le concept de diffraction, de par son utilisation dans une démarche d'analyse littéraire, paraît ici particulièrement pertinent pour analyser un corpus construit dans sa globalité sur une architecture de reflets, d'échos, de différences et de répétitions qui fait de l'activité de saisie différée la démarche constitutive de ce qui fait œuvre.

L'intérêt d'Everett pour les arts visuels et l'intégration des démarches discursives de la peinture et du cinéma entraîne alors une superposition de déformations optiques. Dans *So Much Blue* sont mises en valeur couleur et intensité via le titre, tandis que le roman porte en grande partie sur un tableau qui se dérobe au lecteur. Everett livre alors à travers le roman l'inaccessibilité du pictural dans le langage et met en valeur les limites du discours littéraire comme possibilité de représentation de certains éléments du réel. De même, la mise en texte des films de Sidney Poitier à travers des scènes réécrites crée un effet kaléidoscopique, et met en œuvre une double différence : celle du texte et du support cinématographique, et celle de la différence entre le

déroulement original des films et les modifications qu'Everett leur fait subir. Dans *The Water Cure*, l'utilisation des images comme interrompant la lecture du texte, tout en le structurant, crée une temporalité et une spatialité particulières, par la division visuelle et par le saut d'un régime textuel à un régime graphique dans la lecture du roman. Le dédoublement d'Alice Achitophel, qui se donne naissance à elle-même, dans *Zulus*, et l'insaisissabilité du narrateur dans *Percival Everett by Virgil Russell*, prennent quant à eux à bras le corps des impensables et expérimentent sur ce qu'ils peuvent faire au langage.

Ces lieux d'achoppement sont donc l'occasion d'expérimentation d'une esthétique du biais, qui permet de dire de manière détournée, en multipliant les approches autour du centre absent.

1.2. Sécheresse sentimentale et sutures affectives

Dès *Cutting Lisa*, le retour du narrateur sur lui-même prend la forme d'une stérilité émotionnelle qui permet de faire surgir l'affect comme un illocalisable. John Livesey déplore l'absence de connexion forgée entre son fils et lui-même, une connexion dont une forme d'authenticité impalpable serait absente. En effet, le caractère confortable et rétrospectif du constat d'échec est validé par une conception du lien d'attachement qui est ancrée dans un double critère de quantification et d'ineffabilité. Qu'est-ce qu'une « vraie » connexion père-fils ? On peut se demander sur quelle image de la paternité John Livesey fonde son impression de manque, en particulier si l'on considère l'admiration mêlée de malaise qu'il a pour la mise au monde par césarienne d'un enfant par son père dans le prologue du roman. Pour Livesey, la césarienne du prologue semble se parer d'une fonction d'essentialisation, de concrétisation de la paternité, puisque c'est le père qui est l'instrument de la mise au monde.

He admitted that this was all rationalization, but he avoided facing the fact that the friction's source was what he feared, that somehow he and his son had never found the time nor the channels through which to become very close. (CL, 19)

Le recul critique qu'opère Livesey par rapport à lui-même dans la première phrase permet un portrait en négatif d'un constat de manque : « he avoided facing the fact » est paradoxalement suivi d'une longue élaboration sur ses spéculations. Il y a une opposition entre « friction », qui suggère une zone de contact entre individus quand bien même elle serait négative, et la manière dont Livesey semble considérer que le

temps et les voies par lesquelles ils auraient pu devenir proches auraient dû être préexistantes, avec l'utilisation de « found ». Se trouvent alors donnée une forme d'abstraction de ce qu'une relation père-fils devrait être, via l'idée qu'il suffirait de suivre un mode d'emploi ou une liste de critères de la paternité idéale à remplir, au lieu de construire un espace commun qui n'ait pas été déjà préétabli.

La lutte entre modèles abstraits et affect opère de la même façon pour la haine et la colère que pour l'amour. De même que Livesey souhaiterait qu'un mode d'emploi de la relation père-fils lui ait été fourni, la place de la haine est toujours inadéquate. D'une part, elle prend la forme d'un sentiment auquel il ne trouve pas de direction, le désir pour cette dernière remplaçant ainsi la haine elle-même dans la phrase : « The hatred came back and he longed for a place to direct it. » (CL,107) A l'inverse, lorsqu'il découvre par hasard que sa belle-fille a trompé son fils, il se fait la réflexion selon laquelle il devrait être en colère. Bien plus, il en ressent le besoin d'être en colère, de même qu'il ressentait le manque d'un endroit vers lequel orienter sa haine : « John wanted to be mad, needed to be mad, but it wasn't there. The anger would not come. Perhaps the operation hadn't taken. » (CL, 95) Dans les deux cas, « longed » et « needed » tracent les contours d'un virtuel qui ne trouve pas son actualisation.

Le jugement du narrateur sur ce qui est ressenti et ce qui n'est pas ressenti entraîne alors dans le roman un mouvement centripète sous forme de remise en question permanente et implicitement normative. Se forme alors un sentiment à part entière, qui correspond à un attachement problématique à ses propres sentiments (« he longed for »). De même, dans *Wounded*, le baiser entre John et David lorsqu'ils se trouvent dans la grotte après la tempête de neige fait l'objet de tergiversations *a posteriori* non sur l'événement, mais sur la réaction de John au fait d'avoir été embrassé par un homme.

It was stupid that his kissing me while delirious should have made either of us feel strange, but of course it did. I *tried to convince myself* that I *was not bothered* by having been kissed by a man. Maybe I tried too hard, as my *trying made me feel* as weird as the kiss. I cared for David. I might have said like a son, but he wasn't my son. Before the kiss, I might have admitted to someone who asked that I loved him. Now, *that word, that sentiment, was muddied.* (*Wounded*, 161, italiques ajoutées)

L'accumulation de modalisations du discours, mises en italiques dans la citation ci-dessus, accumule les filtres entre le narrateur et son intériorité ; cette distance créée perturbe le médium même d'appréhension des sentiments, le langage, auquel est

attribué une matérialité avec le terme *muddied*, particulièrement intéressant dans le cadre d'une discussion sur l'affect, de par la matérialité et l'indéfinition que connote le mot. Le mouvement de la phrase elle-même se fait, paradoxalement, selon une indétermination croissante : on passe de « mot », à « sentiment », à l'idée de boue. Plus on s'approche du sentiment, plus il se brouille ; l'utilisation du participe passé renforce alors d'autant plus l'idée d'une entité indéfinie, traversée par une influence qui le perturbe et en brouille les limites, tout comme John lui-même est traversé principalement par un sentiment de malaise.

Dans *Watershed*, Robert Hawks est prisonnier du même enchevêtrement de réflexions sur son état intérieur, dès le début du roman.

It seemed that, at every opportunity, I examined closely the nature, structure, and philosophical ramifications of my stupid feelings, a kind of over-the-top second-order thinking that turned out to be a detaching device rather than a constructive exercise. (*Watershed*, 11)

Le narrateur adopte ainsi une approche critique, soupçonneuse, de sa propre intériorité ; loin d'aider à faire sens, cette attitude elle aussi fait l'objet d'une prise de recul, d'une régression à l'infini du processus d'abstraction (« detaching device »). Le tourbillon vertigineux (*ilinx*) dans lequel se trouvent pris les narrateurs ne trouve pas d'issue si le cheminement se poursuit dans ce sens, vers l'intérieur. Les réponses auxquelles arrive Robert à chaque interrogation de ce type sur ses motivations et leur authenticité relèvent, de façon tautologique, d'un besoin de recul intégral et constant avant un quelconque engagement par l'action dans le monde.

I tried again as I walked back to my cabin to understand the precipitous impulse that made me lie to protect Louise Yellow calf. My cheerless answer was not that it was in my nature, but that I had a pathological disposition to know what was going on in all matters, at all times, before I talked to anyone. (*Watershed*, 75)

Robert semble ainsi démontrer un besoin de connaissance qui revient à absorber ou phagocyter le monde qui se trouve autour de lui par voie d'abstraction. Le fait de mentir pour Louise est alors mis en avant non pas comme un acte altruiste, mais comme une manière de la préserver jusqu'à ce que toutes les informations pertinentes soient connues du narrateur. Robert Hawk est ainsi présenté comme l'incarnation d'une double volonté insoluble de connaissance parfaite : la remise en cause de ses propres perceptions, et la pulsion de maîtriser son environnement dans sa totalité. Les frontières

de l'individu paraissent ainsi prises dans un mouvement d'extension perpétuel, pour absorber le monde extérieur, et un questionnement perpétuel de la connaissance de soi.

La conception de l'extérieur des frontières du soi comme autant d'éléments à absorber donne une dimension phagocytaire au sujet, qui rejette la porosité de son statut existentiel et l'impossibilité d'un contrôle absolu. On peut y voir une réflexion métatextuelle sur le statut du narrateur homodiégétique dans une œuvre de fiction, narrateur dont la fonction est d'être limité dans sa perception et de donner à voir une vision incomplète de l'univers dans lequel il évolue. L'extrême de cette position est particulièrement flagrant dans *Assumption*, puisqu'elle devient l'outil narratif du retournement de la dernière section. L'inutilité finale du soupçon herméneutique est ainsi démontrée pour le lecteur par le fait que l'échappement du point de vue du narrateur est toujours *in fine* impossible. La démarche constante d'autocritique que performe Ogden¹⁹² s'avère à la fin du roman n'avoir été qu'un trompe-l'œil, déjouant la vigilance du lecteur pour qui un enquêteur aussi conscient des limites de ses compétences de déduction ne peut intentionnellement tromper son monde.

L'extériorité par laquelle passe la définition du sujet est au contraire mise en valeur dans *God's Country* :

I was staring at him and I don't know what come over me, *but it was like some kind of blind historical urge* and that black man in front of me weren't no kind of real human being, just a thing. I raised my gun and put a bullet in his back. (*GC*, 218)

Curt Mader tire sur Bubba à la fin du roman et la section mise en italiques ci-dessus, « blind historical urge », fait du narrateur le pantin de la forme satirique du roman : tout comme Médée est forcément le jouet d'une tragédie déjà écrite, Curt est dans *God's Country* l'incarnation de la structure sociale déshumanisante qui a permis colonisation et exploitation des minorités du territoire. L'artificialité du personnage de fiction est mise en valeur ici, et à travers elle, à un autre niveau de lecture, la pulsion est désindividualisée et replacée au sein d'un cadre idéologique permettant la déshumanisation des personnages noirs. L'impossibilité de détacher identité et intériorité du collectif et de l'environnement permet la concrétisation de l'affect comme profondément historique. Cette dimension politique de l'affect est théorisée par Sarah Ahmed à travers la notion de violence dans son article « The Cultural Politics of

¹⁹² « His so-called investigation » (*Assumption*, 25), « Ogden felt like a phony, a fraud » (*Assumption*, 38), « Ogden was striking out. He'd only learned what he already knew. » (*Assumption*, 150)

Emotions ». S’y joue l’impossibilité de détacher l’individu du collectif et de donner à l’un la prééminence sur l’autre, ainsi que la mise en événement de l’affect comme lieu de contestation du principe d’exclusion mutuelle entre ce qui est à soi et ce qui est à l’autre. En effet, Sara Ahmed conceptualise la constitution de l’identité du groupe et de l’appartenance de l’individu à ce groupe comme simultanée du crime de haine.

What is at stake in hate crime is the “perception” of a group in the body of an individual. However, the way in which it is perception that is at stake is concealed by the word “because” in hate crime legislation, which implies that group identity is already in place, and that it works only as a cause, rather than also being an effect of the crime. The fact that hate crime involves a perception of a group in the body of the individual does not make the violence any less real or ‘directed’; this perception has material effects insofar as it is enacted through violence. That is, hate crime works as a form of violence against groups *through* violence against the bodies of individuals. Violence against others may be one way in which the other’s identity is fixed or sealed; the other is forced to embody a particular identity by and for the perpetrator of the crime, and that force involves harm or injury¹⁹³.

Dans *God’s Country*, l’oscillation entre point de vue de Curt et point de vue surplombant et ironique du présent du lecteur, incarné dans certaines des remarques faisant référence à son statut d’objet de satire, forme une simultanéité elle-même écho esthétique de la simultanéité entre création du groupe par le crime de haine et violence contre l’individu parce qu’il appartient au dit groupe victime du crime de haine. L’identité imposée de l’extérieur par l’auteur du crime de haine raciale constitue, de manière forcée, l’objet du crime comme membre du groupe.

Ainsi, dans *Grand Canyon Inc.*, cette assignation fait de l’identité une circulation de signes, puisque pour qualifier un jeune garçon de *queer*, une lecture ou interprétation consciente ou inconsciente est requise et ne dépend aucunement (voire est présentée comme précédant) de l’autoidentification comme tel par l’individu : « The other boys will call you queer and you’ll feel awkward and strange and the next thing you know you will be queer. » (*GCI*, 44) « Awkward », « strange », ces deux mots semblent faire de la phrase la mise en œuvre d’une forme de malédiction ou de sortilège, conférant au mot un pouvoir matériel. Le potentiel quasi performatif du mot constitutif d’identité et assignant à une position est visible plus qu’ailleurs dans *For Her Dark Skin* et *Frenzy*. Si Médée est contrainte intertextuellement dans *For Her Dark Skin* à suivre Jason et tomber amoureuse de lui, les conséquences en sont une

¹⁹³ Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Routledge, 2013, p.55.

matérialisation de sa rage qui doit trouver un endroit vers lequel se diriger : la nouvelle fiancée de Jason, le père de cette dernière, et ses propres enfants. Sa dimension outre-langagière est comparée par Polydeuces à de la sueur, redoublant l'absence de contrôle inhérente à l'idée de passion par une fonction corporelle automatique ; l'univers dans lequel elle évolue est caractérisé par le pouvoir de ce qui dépasse le langage.

POLYDEUCES

The woman exuded passion as we did sweat.

(...) In a world with so many gods, it was not uncommon to be addressed by something normally not disposed to speech. (*FHDS*, 30)

On note ici que la passion est comparée à la sueur, comme si ce qui pousse Médée à aimer Jason ne pouvait être contenu par son corps et avait besoin d'un exutoire.

Nurse déplore les différents niveaux de cette perversion, au sens littéral d'un tour inapproprié pris par les choses, donné aux émotions de Médée :

NURSE

Yes, I wept. I wept for us all. I cursed the spell that had first misdirected Medea's emotions. I cursed the spirit by which Jason had been moved to wed the black woman. (*FHDS*, 150, italiques ajoutées)

Les émotions de Médée comme celles de Jason sont alors présentées sous forme de passion ou de potentiel informe, qui peut être dirigée dans un sens comme dans l'autre et devenir actualisable. De même, le sortilège qui oriente les émotions de Médée et l'esprit qui a fait que Jason a voulu l'épouser semblent exister hors de toute origine ; on observe ici que l'affect permet également de mettre en œuvre l'interruption d'une remontée aux origines, en ce que même ce qui lui donne forme ne peut être localisable.

C'est alors le langage qui matérialise la circulation de l'affect, sous forme de *mania*, dans *For Her Dark Skin* comme dans *Frenzy*. Les dernières lignes de *For Her Dark Skin* conceptualisent cette force émotionnelle indéterminée qui erre en cherchant une cible lorsque Jason accuse Médée d'être maléfique et qu'elle le reprend en employant un terme qui connote à la fois le mouvement subi et le mouvement dirigé, le passif et l'actif : « You are wicked » « No, Jason, motivated. » Médée était motivée dans son action et impuissante à trouver une autre façon d'agir à cause de ce qu'elle a subi ; elle a ensuite mis en mouvement sa passion et dirigé sa vengeance. Par cette correction finale, elle rejette l'essentialisation opérée par Jason et replace sa condition en contexte de ce qui lui a été imposé, et le texte lui-même réécriture se transforme alors en commentaire du mythe initial et du sens à attribuer à l'action de Médée.

Dans *Glyph*, l'externalisation du langage et son pouvoir de contagion sont affirmés par Ralph. Il compare les mots à des phéromones aéroportés : « Word spread like airborne pheromones. » (*Glyph*, 33) Le mot est alors matérialisé comme ce qui est invisible et ne se voit que par le fait d'avoir une influence sur ce qu'il touche, permettant ainsi de mouvoir les individus tout en existant dans l'espace entre eux. La matérialité de la parole, son incarnation corporelle, est en effet ici incarnée dans le langage de façon ambiguë : les phéromones sont définies dans le Larousse comme « une substance chimique, qui, émise à dose infime par un animal dans le milieu extérieur, provoque chez un congénère des réactions comportementales spécifiques ». Elles ne sont ainsi pas fermement contenues dans les limites du corps de l'être, mais affectent le comportement des congénères de façon spécifique, et sont ainsi visibles par leurs effets. Le langage est ainsi vu comme lieu d'incarnation de l'affect, conceptualisé par sa localisation dans un entre-deux rendu visible par l'interaction et la modification respective des corps et des comportements. L'intérêt de Ralph pour la conceptualisation du langage et ses dimensions d'existence vient du fait que s'il est capable d'écrire et de lire, il ne parle pas ; il ne peut produire les sons, et en est réduit à concrétiser et rendre visible ses pensées sur une feuille de papier. Cette nécessaire incarnation du langage fait de sa matérialité un régime d'abstraction figé, par le moyen des conventions de la langue écrite, et force à une déconstruction de ce qu'il est et peut signifier. La feuille de papier constitue alors une manière de diffracter le monologue intérieur de Ralph dans les pages de *Glyph* et d'établir l'écart entre ce qu'il pense et sa manière de communiquer aux autres, en particulier dans les choix effectués.

2. Affect, musique et « water-colors » : diffractions et incarnations métaphoriques

2.1. Contagion et transmission

La vengeance de Médée se matérialise en cadeaux mortels pour ceux à qui elle les donne ; dans *Frenzy*, Dionysos répand une folie contagieuse sur la personne des Ménades, tandis que dans *The Body of Martin Aguilera*, *Zulus* et *Watershed*, un agent toxique se répand par l'air et par l'eau. Le paradigme de la contagion pèse ainsi sur les structures narratives et linguistiques, et en retour force à considérer ce qui traverse les limites de l'individu et l'infecte. On voit ainsi que la frontière entre affect et infection

est poreuse, cette dernière servant de véhicule métaphorique à la saisie littéraire de l'affect.

Dans *Zulus*, la fin du roman est occupée par la décision d'Alice Achitophel de déverser ou de ne pas déverser l'Agent sur la planète :

Do you see those tanks? That is the *Agent*. That's the gas that they never let go. In the middle of the war they made it. It kills only humans. It does not dissipate in the air but *is carried by it*. Everywhere. The gas *thinks*, it *seeks out* humans and chokes the life out of them. They never used it because it will travel with the wind completely around the planet. (*Zulus*, 243, italiques ajoutées)

L'Agent tient ainsi la place à la fois de ce qui incarne le différent¹⁹⁴, motif essentiel au fonctionnement du roman, et de ce qui occupe à terme la totalité de l'air en tuant avec discrimination des humains. Sa nature contradictoire, à la fois comme être non contenu et non incarné, cependant capable de penser, mais aussi de s'orienter lui-même, est matérialisée dans le langage par le nom d'Agent, ce qui met l'accent sur sa capacité à affecter : l'agent d'après Larousse est un « corps, [une] substance, [une] force qui détermine quelque chose, qui est à l'origine d'un phénomène ou d'un processus ; cause, facteur ». Ce pouvoir d'agir combiné à son ubiquité et le fait qu'il ne discrimine pas dans son extermination du genre humain, en fait une incarnation d'une certaine idée de l'affect, par son caractère in-formé, et sa constitution matérielle de l'espace entre les êtres dans lequel il se déplace.

Dans *The Body of Martin Aguilera*, l'indétermination de l'agent chimique qui ravage la zone de Plata est, paradoxalement, sa seule caractéristique : « I think the army or somebody let something loose up there, chemicals or something, and it's killing everything. There's no animals up there, not even bugs. » (*TBOMA*, 155) La démarche indiciaire étudiée précédemment porte ainsi sur ce qui est défini comme une cause d'absence et d'annihilation, et semble flotter dans l'environnement, demi-matérialisation d'une présence menaçante et pour le moment invisible. L'examen du corps de Martin engage une description qui incarne également l'incertitude et le brouillage des limites du corps de l'individu :

¹⁹⁴ Alice Achitophel a en effet raté le moment de sa stérilisation, tandis que son accouchement ne s'est avéré être qu'une mise au monde d'elle-même. L'apocalypse elle-même semble différée : le monde dans lequel *Zulus* est construit constitue une forme de stase, en suspens en attendant la réelle fin du monde que l'Agent est censé amener.

Lewis took a deep breath and this turned out to be a mistake for he took in *a smell of death*. He tasted bile and swallowed. The body was *bloated*, but Lewis thought not badly and then he wondered to what he was comparing it. The face was *strange and lifeless*, but it was Martin's and he tried to avoid it. The body was naked and for this Lewis was thankful, for he did not have to touch it. On the dead man's legs were several places *where the flesh was raw, like burns, but the water had done things*. Maybe he had even been nibbled at by fish. (*TBOMA*, 83, italiques ajoutées)

Les éléments en italiques ci-dessus construisent en négatif le portrait de la cause de la mort, tout en refusant une forme de certitude quant à l'unicité de la provenance des dommages. L'odeur de la mort comme expression métaphorique de l'odeur de putréfaction crée un niveau d'abstraction qui rend supportable le spectacle auquel Lewis est confronté, et dont il essaie de se distancier (en évitant par exemple de prêter trop d'attention au visage, dont l'adjectif descriptif¹⁹⁵ relève de l'effet émotionnel qu'il produit sur Lewis, d'un écart par rapport à ce qu'il connaît de ce visage). La porosité du corps l'a conduit à se gonfler de toute l'eau absorbée dans l'environnement dans lequel il a été abandonné, et transfère une forme d'agentivité vers l'élément aquatique, tout en demeurant toujours dans le registre du vague et de l'incertain : « water had done things ». Même l'indétermination ne souffre pas d'être définie précisément comme telle.

De même, dans *Watershed*, lorsque Robert Hawks découvre un cadavre d'élan, sa volonté de s'en détourner est ce qui cause la découverte de la zone de fonte de neige.

I found a dead elk. It was a big bull and its face, the glassy eyes hollow and still alive looking, startled me a little and disturbed me greatly. I fell back a couple of steps, then turned away from the sight. I observed the middle of the clearing and saw that the snow was thinning there, melting evenly across the surface; the center was already crusting over, just like snow looks over a septic tank. I took out my camera and snapped pictures of the clearing and of the dead elk, then marked the spot on my map. (*Watershed*, 180)

Aucun commentaire n'est fait par le narrateur sur la description fournie ; la comparaison avec la fosse septique est donnée en une phrase factuelle et neutre. La prise d'images comme autant de preuves suscite les soupçons du lecteur, dans une démarche temporelle rétrospective (si Robert prend des photos, le passage doit donner à voir des indices) tandis que ce sont ces soupçons qui conduisent Robert à photographier l'endroit ; la présence d'un agent chimique qui empoisonne les terres est

¹⁹⁵ « Strange ».

alors dessinée de façon détournée, comme si les modalités d'enquête pour une telle entité se devaient d'être le reflet de son mode de fonctionnement.

La démarche de documentation tourne ainsi autour de la position précise de la zone toxique, lorsque Robert prend d'abord des photos de la clairière, puis de l'élan, imitant ainsi le mouvement de contagion qui n'est visible que par les corps et éléments physiques sur lesquels il s'attache. L'attention portée à l'eau, élément aux états changeants par excellence, est concentrée sur sa densification et l'impression accrue de matérialité que lui confère sa contamination par un élément toxique : « the center was already *crusting over* ». Les photographies que prend Hawkes servent elles aussi à figer et concrétiser sur un support matériel un état transitoire d'un élément changeant, pour constituer des preuves. L'affect se matérialise ainsi dans le texte, déplacé dans un élément doublement changeant, l'eau comme connotant la fluidité mais aussi comme ce qui change d'état en fonction de la température et de l'environnement.

2.2. Couleurs

En tant que peintre aussi bien qu'écrivain, Everett donne à voir dans ses romans un intérêt pour une production artistique visuelle qui se combine à une esthétique de l'écriture attachée aux limites de ce qui est exprimable et transposable dans le langage. La centralité de la couleur dans *So Much Blue* et l'impossibilité de parler du tableau sert de parallèle et de manière détournée d'aborder les liens familiaux et amoureux ; si l'idée de diffraction a été mobilisée plus haut pour faire de la répétition la formation d'un kaléidoscope problématisant la possibilité même de cohérence, la constitution de la couleur comme problème philosophique ayant trait à l'intériorité, elle-même convoquée chez Everett de façon répétée, invite à s'interroger sur l'objectivation dans la couleur du point d'achoppement que représente l'idée du soi (et ainsi à reproduire le motif de la diffraction, du reflet, et du dédoublement). Le problème de la couleur occupe une place particulière dans le questionnement philosophique sur les propriétés des objets et entités, parce qu'elles se situent entre subjectivité et objectivité, comme le résume Chirimuuta¹⁹⁶.

¹⁹⁶La citation en exergue de l'ouvrage de Chirimuuta n'est pas sans évoquer ce qui a précédemment constitué le nœud du problème de l'espace chez Everett, la question de la place et du dédoublement, comme amenant vers la division entre intérieur et extérieur et le paradoxal statut de cette représentation de la réalité et de nous-mêmes qui se trouve à l'intérieur de nos esprits :

Philosophical topics are defined by the questions raised under their heading. To ask, “what are colors, do they exist?” is to introduce an ontological concern about the true nature and status of colors among other properties and entities. But why is color more puzzling than shape, say, or texture? Of all the properties that objects appear to have, color hovers uneasily between the subjective world of sensation and the objective world of physical facts. Colors prompt a question of location: “where are colors to be found—out in the world, or only inside the mind?” They set philosophers about the task of metaphysical stocktaking, seeking the proper place for hue, saturation, and brightness, in abstraction from the messiness of the everyday world and the obscurities of mental imagery¹⁹⁷. (Chirimuuta, 1)

Marc Chénétier a en outre consacré un article à la présence littéraire du bleu, en interrogeant sa position particulière et en insistant sur sa dimension de substantivation d’un certain affect : « je demanderai au mot bleu ce qu’il peut nous livrer de substance sémantique, culturelle, poétique et physique¹⁹⁸. » Le fait que le bleu n’ait pas de référent stable dans la nature le rend, en tant que couleur, particulièrement approprié dans la performance littéraire d’une certaine idée de l’indétermination et de l’entre-deux, autrement difficilement conceptualisable :

Le bleu est aoriste, il vit d’indéterminé, sans sens, palpite de ses tensions, de ses contrariétés, de ses sautes d’humeur, renchérit sur « l’indétermination dans le concept de couleur » selon Wittgenstein. Rien ne tient dans le bleu, tout s’y dissout. Nostalgie infuse et élans du désir en déchirent le sens. (Chénétier, 3)

Par son « indétermination », le bleu permet ainsi dans l’œuvre d’Everett de créer dans une qualité illocalisable le lieu de la rencontre, de le concrétiser, et de souligner en même temps le fait qu’il s’agit du lieu qui « n’a pas de lieu. » (Chénétier, 11)

La plasticité langagière du bleu dans son utilisation métaphorique est visible dans *I Am Not Sidney Poitier*, lorsque Not Sidney finance la construction d’une église pour les sœurs qu’il rencontre et que l’architecte lui présente des plans, « blueprints » en anglais. La caractéristique des plans est d’être une abstraction sur une surface horizontale d’un bâtiment en devenir ; ils réunissent ainsi en eux sur le papier le virtuel et la carte, comme lieu de la potentielle actualisation. Not Sidney remet en question la validité des plans, en littéralisant l’expression « blueprints » :

“[T]he whole philosophy of perception from Democritus’s time downwards has been just one long wrangle over the paradox that what is evidently one reality should be in two places at once, both in outer space and in a person’s mind.—William James (1904, 481)”.

¹⁹⁷ Chirimuuta, M. *Outside Color: Perceptual Science and the Puzzle of Color in Philosophy*. MIT Press, 2015.

¹⁹⁸ Chénétier, Marc. « Corps et âme : écrire bleu ». *Transatlantica. Revue d’études américaines. American Studies Journal*, n° 1, 1, Association française d’études américaines (AFEA), octobre 2005. [journals.openedition.org](https://journals.openedition.org/transatlantica), <https://doi.org/10.4000/transatlantica.298>, p.2.

The drawing was just slightly more detailed and skilled than the little piece of paper I had been shown earlier. It was a crude pencil sketch of a rectangular building with a pitched roof and a steeple on one end, and beside it was a floor plan that showed there was nothing to it but four exterior walls. There were no measurements or marks indicating windows or doors or any other architectural symbols. I looked at them in turn. "These aren't blueprints," I said. "They're not even blue. This is a sketch and a bad one at that." (*IANSP*, 199)

Ici, Not Sidney juge le dessin insuffisant à planifier la concrétisation de l'église dans le réel ; la carte ne remplit pas sa fonction, n'indique pas tous les endroits possibles du futur bâtiment sous la forme abstraite que l'on attendrait, ce qui ne correspond pas au contrat passé avec l'architecte. Se rencontrent ici sur les plans les dimensions spatiales et fiduciaires de la représentation du réel ; la remise en question du statut des plans comme plans fait surgir en négatif ce qu'ils devraient être. Not Sidney prend ainsi l'expression « blueprints » et la décompose, comme il décompose les plans pour montrer leur insuffisance ; le réel et le langage se disloquent à la fois dans leurs dimensions virtuelles et métaphoriques.

So Much Blue est le roman mettant à profit le bleu comme intensité pour mettre en valeur sa capacité à « [inviter] à transformer la forme littéraire même. » (Chénétier, 12) Le parallèle entre tableau et syntaxe n'est ainsi pas amené par le peintre Kevin lui-même, mais par quelqu'un qui parle de son tableau et en particulier d'une zone du tableau qu'il n'appréciait auparavant pas. L'irréductible écart entre le domaine de la peinture et celui des mots est alors mis en avant, grâce à la transposition d'une description des éléments visuels en langage métatextuel gardant néanmoins de fortes connotations physiques et picturales.

He pointed out a region of the painting that had been my least favorite and said, "There is an urgent movement of grief here somehow posed as a rhetorical question." His hand kept moving, floating. "And here, we have similarly constructed subordinate clauses." He looked at my face, then back at the painting. "Of which this one is broader in scope." (*SMB*, 101)

Le « mouvement de chagrin » est mis en forme comme question rhétorique, et la main qui accompagne le mouvement met donc en valeur pour le lecteur l'inaccessibilité de l'image tout en s'attachant à rendre une forme d'effet produit. L'importance de l'unicité de l'œuvre et du fait qu'elle est construite et modifiée dans l'acte d'interprétation de celui qui la reçoit se fait jour dans le l'utilisation du plus-que-parfait, « had been my least favorite » : l'ambiguïté de la signification du groupe verbal invite à l'hésitation. Cette zone du tableau est-elle toujours celle qu'il aime le moins une fois

mise en mots par quelqu'un d'autre, exprimée dans un medium autre ? L'insistance lexicale sur l'idée de dimensions fait revenir sans cesse à l'espace et sa construction, et à l'espace qui existe entre l'œuvre, le texte, le commentaire qui en est fait, et celui qui l'a produite.

La conceptualisation de la couleur dans *So Much Blue* invite à se détourner d'un paradigme orienté vers la possibilité d'un retrait de soi-même et ses propres biais subjectifs, tel que représenté par le scepticisme constant du narrateur dans plusieurs romans d'Everett quant à la possibilité d'être sûr de ses propres sentiments, et à déporter son attention vers l'importance des qualia comme pont entre les choses et les consciences, telle qu'abordée dans un dialogue de *Percival Everett by Virgil Russell*:

First, imagine a quale that which none more experientially intimate can be conceived. What is this exactly?
This is the beginning of my ontological argument for the existence of qualia. I like it better than the inverted spectrum argument, don't you? Hardly different, but it's prettier. No reason to be locked into any one way of thinking. I think it's a decent first step toward the establishment of my solipsistic construction of, well, everything. (PEBVR, 89)

L'inclusion parodique du terme de quale dans une réécriture de l'argument ontologique de l'existence de Dieu (« a being as that than which nothing greater can be conceived », comme formulé d'abord par Saint Anselme puis Descartes) inverse complètement la dimension de grandeur de l'original en parlant de l'expérience la plus intime possible. L'idée de « spectre inversé » fait référence à une expérience de pensée qui remonte à John Locke dans son *Essai sur l'entendement humain*, reprise par Sidney Shoemaker dans son article « The Inverted Spectrum » :

As best I can determine, the idea of spectrum inversion made its first appearance in the philosophical literature when John Locke, in the *Essay*, entertained the possibility that “the same Object should produce in several Men's Minds different Ideas at the same time; v.g. the *Idea*, that a *Violet* produces in one Man's Mind by his Eyes, were the same that a *Marigold* produced in another Man's, and *vice versa*.” It was obviously part of Locke's supposition that the color experiences of the two people differ in such a way that the difference could not manifest itself in their behavior and their use of color words, and we will take this as an essential feature of full-fledged intersubjective spectrum inversion¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Shoemaker, Sydney. « The Inverted Spectrum ». *Journal of Philosophy*, vol. 79, n° July, Journal of Philosophy Inc, 1982, p. 357-81. P.357.

La couleur sert ainsi dans le roman *So Much Blue*, de concept sur lequel concentrer le sentiment d'indétermination, de solitude et de relation au monde et aux autres sur lequel achoppe le narrateur du roman. Le solipsisme auquel la quête effrénée d'objectivité se heurte trouve son point de départ dans la question des *qualia*, comme reflet inversé de l'affect qui lui ne peut être borné par les limites de l'individu, et qui souffre d'un trop grand élan métaphysique et esthétique d'abstraction et de conclusion. La conception de la couleur se fait en effet nécessairement par abstraction, comme le rappelle Chirimuuta en prenant l'exemple du bleu :

As we will see in the course of this book, to ask "what is blue?" has typically meant assuming that there is one kind of chromatic property belonging to all blue things that our visual system detects. So to ask the question is to perform an abstraction of the color away from its context in the material world. (Chirimuuta, 3)

La cruauté de l'abstraction continue telle que mise en valeur dans le cadre de relations interpersonnelles, de conception du sujet, d'appréhension de l'espace, est amenée par la conception de la couleur et le fait qu'elle constitue une limite dans l'appréhension du monde et des possibilités de construire un commun intellectuel, politique et affectif. La couleur est le lieu sans lieu qui introduit un solipsisme irréductible dans les perceptions et la possibilité d'échanger sur ces perceptions, ainsi que de se fier au langage utilisé pour les désigner. D'outil de création de communauté, le langage se transforme ainsi en objet de soupçon.

C'est donc par la couleur qu'on aborde le mieux, de biais, par un coup de pinceau oblique, la démarche sentimentale d'Everett quant au statut problématique du sentiment et à la manière dont la littérature permet de le conceptualiser en déconstruisant la compulsion délétère d'abstraction qui caractérise les narrateurs. Le titre même du roman *So Much Blue* est ainsi un déplacement du problème de la couleur, de l'abstraction vers l'intensité, et vers l'exclamation subjective qu'incarne le titre et qui représente la réaction de qui se trouve confronté à ce qui met en valeur les limites du langage. Lorsqu'il tente de déterminer la couleur de l'eau du lac au bord duquel il se trouve au Salvador, l'état méditatif dans lequel il se réfugie semble provoqué par la satisfaction de l'indétermination entre bleu et vert :

I attended to the color of the water and could not name it. It was not green, I thought, and so I knew that there was green on it, but still blue, as green as a blue can get and still be blue. We only ever spontaneously deny the presence of things that are actually there or should be there. The palms swayed. (*SMB*, 157)

L'emphase mis sur l'application de l'attention (« attended to ») dilate en effet le temps de la considération, et accentue d'autant plus l'échec dans la détermination d'un nom précis et ponctuel pour ce qui appartient à un spectre et se définit comme mélange. L'impossibilité de tracer une ligne délimitant le bleu du vert et inversement est suivie de l'affirmation paradoxale selon laquelle on ne pourrait spontanément nier la présence des choses que si elles sont présentes ou devraient être présentes, dérivant pour Zach une règle générale de la certitude, selon laquelle le fait de juger d'emblée que l'eau n'est pas verte est un signe qu'elle contient bien du vert. La difficile intelligibilité de la couleur se conclut par le mouvement des palmiers, redoublant ainsi l'impression de mouvement et de fluidité. La centralité de l'image et de la dimension visuelle dans le roman se diffracte ainsi entre l'omniprésence des réflexions sur la couleur, et le retrait perpétuel du tableau secret de Kevin qu'il n'est prêt à montrer à sa femme qu'une fois confronté à l'épiphanie de son amour pour elle, dissimulé derrière des années de tentatives d'abstraction.

And I loved her. I understood that I had always loved her and I was so sad that I had never allowed her to feel that love. I was about to say I was sorry, but I was done with apologies, pointless apologies, empty. Instead I said, "I want you to see something." (SMB, 256)

L'achoppement du langage face à la couleur aboutit ainsi en aveu d'insuffisance face au sentiment et à sa communicabilité ; ce centre absent, l'impossibilité d'exprimer l'amour sans qu'il se trouve toujours déjà considéré comme inauthentique impose son déplacement et sa diffraction par d'autres médiums, et ses contours tracés par la répétition de l'impossibilité de dire semblent ainsi donner consistance à l'absence. Le moment de communication à la fin du roman est ainsi marqué à la fois par du silence sur ce sur quoi devrait porter la résolution, et une exclamation sur la quantité indéfinie, non limitée, de couleur pure sur le tableau.

L'attachement affectif au tableau, à l'image ou à la photographie se répète dans *Glyph* et *Percival Everett by Virgil Russell*, deux romans marqués tant par leur inventivité formelle que par l'intensité des phénomènes affectifs qu'ils dépeignent, parfois de façon explicite. Ainsi, dans les réflexions de Ralph, l'amour de ses parents occupe une place importante, entre deux moqueries de son père. La relation de sa mère,

peintre, à ses tableaux, relève largement du domaine de l'indicible et cet indicible est la condition de son existence :

Mo knew the essential thing. She knew that what she loved loved her back. It was not me, but the colors, the shapes, the stretcher bars of her canvases. They loved her and she could feel it. She never spoke of it and wouldn't. She wouldn't have understood the idea of speaking of it and as soon as she considered speaking of it, it would have to become unintelligible. Mo was in that world too real to speak. (*Glyph*, 16)

Le fait que Ralph, à travers son analyse de Mo, récuse le langage et surtout le langage parlé (« spoke of it », « speaking of it », « too real to speak ») par opposition à sa propre approche exclusivement fondée sur l'écriture, fait de l'intelligible ce qui ne passe pas par les mots audibles. L'importance de la couleur pour la mère de Ralph relève également d'un rapport affectif :

"I just finished a big canvas that kind of scares me. There's a lot of green in it. Green is tough for me. There are some places in it, thought, where I could just live." She stared into the fire. "I love the paint. The smell of it. The texture." She seemed to laugh at herself. "Am I rambling?" Eve looked up at the sky, which was almost dark. "God, look at that moon." (*Glyph*, 48-49)

Le tableau est décrit exclusivement en terme du rapport affectif entre Eve et sa création, un rapport fondé sur les textures, le désir, les odeurs, et dont la condition d'existence et de préservation semble résider dans le fait de ne pas essayer de le décrire en termes d'abstraction. « Tough » permet de créer une friction entre Eve et la couleur, la mise en valeur d'un rapport qui n'est décrit que par son existence en tant que telle sur un spectre de difficulté. Clyde, l'amant de Eve, s'extasie devant ses nouveaux tableaux et tente de mettre des mots sur ce qu'ils lui font éprouver.

Clyde is stunned by Eve's new paintings. "I can't believe it," he says. He walks around the room and then steps back from a four-by-five-foot canvas rich in blues and greens. "I have no idea how you did this. The composition, the color, the texture. It's all here." Clyde sits on Eve's stool, rubs his eyes. He is moved by the work. "I was expecting the work to be, you know, sad or something. But it's not. It's full of pain, but it's so alive. I'm sounding really corny." (*Glyph*, 159)

La description de Clyde débute par une caractérisation par les éléments généraux sans entrer dans les détails de la forme que ces derniers ont pris pour ce tableau précis, contribuant ainsi à une impression d'ineffabilité renforcée par l'accumulation de « the », comme pour réaffirmer le fait que le tableau reste inaccessible à une mise en mots. Par la suite, Clyde bascule directement vers l'impression laissée sur lui, tout en dévalorisant immédiatement l'expression de ce ressenti avec le mot « corny ». La

manière dont le tableau l'affecte est décrite par manière de contrastes et d'effets de contradictions, et le fait que le mouvement dont lui semble remplir le tableau l'émeut à son tour, comme une suite de vibrations.

2.3. Rapports à la musique

Glyph, en apparent contraste avec l'abondance de références à la théorie littéraire et l'histoire de la philosophie et d'expérimentation formelle, est parsemé de considérations sur l'amour des arts et la nécessité d'être affecté. Sa critique du rapport de son père à la musique porte sur la subordination de son écoute à une vision pré-établie de ce qui doit être considéré comme doté de valeur artistique, à une appréciation du canon musical parce que canon, et non par la manière dont il est affecté par la musique :

My father pretended to love music, listening to the *right* kind of music and memorizing the *important* works, but his interest was superficial, in spite of the breadth of his knowledge. He would listen to Mahler's *Kindertotenlieder* and no tears would come to his eyes. He would simply walk over and flip the vinyl disc. He would put on Coltrane's *My Favorite Things*, but would not become agitated or angry. Music never made him cry and it only made him smile when he purchased a difficult-to-find recording. (*Glyph*, 23)

Le fait d'être ému, affecté, de voir son état intérieur changé, est ainsi selon Ralph le marqueur déterminant d'un vrai amour de la musique, que cette émotion soit positive ou négative (tristesse, colère). La mention du *Kindertotenlieder* de Malher augure l'utilisation qu'Everett en fera par la suite comme accompagnement de la perte de l'enfant dans *Telephone*, et renforce la possibilité pour l'art et la fiction d'avoir le même effet que les événements de la vie sur l'état émotionnel de l'auditeur, du spectateur, ou du lecteur.

Dès *Suder*, les parallèles établis entre Craig et Charlie Parker se traduisent par la capacité parfois perçue comme excessive de Craig à se laisser emporter par l'écoute d'un morceau :

I just walk over to the stereo and put on that Charlie Parker record and listen to that one song over and over. I just can't seem to get enough of it.
I get to thinking about the saxophone solo on this here recording and noticing how things get built around one melody. Even when the melody ain't played at all, somehow it's there and it's waiting when the saxophone is finished singing. And that's just what that saxophone does, it sings. (*Suder*, 36)

La présence sous-jacente de la mélodie qui réussirait à se faire entendre même lorsqu'elle n'est pas jouée fait du motif musical structurant une abstraction qui permet de rendre l'absence significative. L'impact de la musique sur le corps et l'individu est ainsi défini en termes du virtuel, puisque sa potentialité est présente même lorsque la ligne mélodique n'est pas reprise, par son effet de multiplication constante d'elle-même.

Dans *Zulus*, Kevin Peters est un joueur de saxophone qui déplore le manque de musique dans le monde post-apocalyptique dans lequel le roman se situe, et joue pour Alice Achitophel une mélodie enfantine, « Mary Had a Little Lamb » :

He sucked in breath, closed his eyes, his fingers searching the stops, and he began to blow, a slow melody and quickly she recognized it. "Mary Had a Little Lamb." He squawked and searched through it once and began to repeat the measures, this time with more certainty and with deviations from the tune, flattening here and corrupting the time, skipping notes altogether, and he sawyed through long rests, picking up in places where Alice Achitophel had to think hard to catch again he song, then the squawking was gone and he played the song long and slow and syncopated, *letting the woman anticipate the coming tone*, letting her lean toward him wanting the next sound, and holding the note a fraction of a count too long, *making her anxious*, making her breathing stammer as she watched his strong body, *his whole form*, play the horn. (*Zulus*, 127, italiques ajoutées)

La performance de Kevin Peters est faite de variations sur l'original, tant au niveau du rythme que des sonorités, et engage Alice dans un travail de reconnaissance de la mélodie et des manières dont le musicien la change dans sa performance, qui engage tout son corps, toute sa personne (« his whole form »). La connexion créée entre eux par l'intermédiaire du jeu sur la musique en ce moment précis les conduit ensuite à avoir des relations sexuelles, concrétisant le lien établi par la circulation entre eux de la musique du saxophone. La musique ici devient ainsi un déploiement du virtuel, puisque l'espace entre chaque note est l'occasion d'une attente et d'une inclination vers la note suivante, et que le moment lui-même permet de passer à une communion entre les corps.

Massumi décrit ce lieu d'apparition du virtuel en tant qu'il est nécessairement fugace et situé dans les interstices, en mettant l'accent sur une temporalité spécifique qui fait écho à celle de la musique :

When expressions of its effects are multiplied, the virtual fleetingly appears. Its fleeting is in the cracks between and the surfaces around the images.

Images of the virtual make the virtual appear not in their content or form, but in fleeting, in their sequencing or sampling. The appearance of the virtual is in the twists and folds of formed content, in the movement from one sample to another. It is in the ins and outs of imaging. This applies whether the image is verbal, as in an example or parable, or whether it is visual or aural. (...) Since the virtual is in the ins and outs, the only way an image can approach it alone is to twist and fold on itself, to multiply itself internally.

(...) The virtual can perhaps best be imaged by superposing these deformational moments of repetition rather than sampling differences in form and content. Think of each image receding into its deformation, as into a vanishing point of its own twisted versioning. That vanishing into self-variety is the fleeting of the virtual - more appearingly than in the in-between and around of the single-image forms and contents, however thoroughly resequenced by cut-and-paste (combinatorics). (Massumi, 133)

Brian Massumi ici conceptualise le virtuel et la difficulté à l'approcher, difficulté qui conduit à la nécessité de l'aborder de biais. D'un point de vue littéraire, le fait qu'il ne prenne corps que quand dans des variations diffractées engagent une poétique de la différence et de la répétition. Cela entraîne une discussion des limites du langage et la possibilité pour la langue littéraire de produire du virtuel, aussi bien au sein des œuvres du corpus ici que dans la relation qui s'établit entre le texte et le lecteur. La couleur, comme manière d'aborder dans le texte littéraire à travers ses différentes mises en forme cette idée de variation d'une part et de *qualé* d'autre part, se manifeste alors comme cet entre-deux. Grâce à l'image du bleu, traditionnellement associé à l'eau par le biais de ce virtuel même puisque l'eau n'est bleue que par le reflet du bleu du ciel, lui-même instable, on peut effectuer un passage de la couleur à l'eau comme mise en scène de la performativité du littéraire dans les tentatives de toucher à l'affect.

3.5. Au fil de l'eau

De l'hydrographie structurant *Watershed* à la traversée répétée de l'océan Atlantique dans *So Much Blue*, la place qu'occupe l'eau comme objet d'intérêt narratif et comme élément d'arrière-plan dans les romans d'Everett attire l'attention. Cependant, ce qui nous intéresse ici dans le cadre d'une analyse des avatars que peut prendre l'affect dans la production romanesque d'Everett concerne la difficulté à cerner l'affect de par sa nature même. Cela fait nécessairement d'une étude de ses modalités d'expression en littérature une entreprise de déplacement et d'incarnation de l'altération, du mouvant, dans des éléments permettant d'en appréhender littérairement les possibilités.

Dans *Watershed*, l'eau forme le liant qui permet de mettre en rhizome l'entièreté de la réserve de Plata et de celles et ceux qui y vivent. L'imbrication entre la montagne, la rivière, le poisson qu'elle contient, et les personnes qui en font partie, transforme de la contamination de l'eau en un désordre qui se répercute sur toutes les composantes de la réserve. Par conséquent, la totalité du territoire et de ceux qui y vivent se trouvent affectés :

the mountain is dying. The river is no longer any good. He said the Plata can't feed the fish.

(...) You should come to the reservation and meet my people. They're a part of this land. I didn't grow up here, so I'm not. But my mother is as much a part of this land as Silly Man Creek.

(..)

Our way tells us that when the river dies, so will our people. (*Watershed*, 19)

L'importance accordée à la rivière de Plata par la tribu qui réside dans la réserve en conduit les membres à lui prêter une forme d'intention et d'attention aux choses, de capacité à se diriger elle-même :

We stepped outside and looked at the flow of the Plata through his front yard. The water seemed higher than it should have been for that time of year, almost covering the boulders in the flow. "You must get flooded out every year," I said.

"Never have been."

"But I heard that last year ..."

I looked at the nearby cottonwoods and I couldn't see any signs of high-water marking – no lines, no wrinkled bark, nor did the ground around his house show any sign.

"The river goes where it wants to go," Hiram said. "So far, it hasn't wanted to come into my house." (*Watershed*, 71)

La personnification de la rivière et de l'eau via l'idée qu'elles choisissent la direction dans laquelle se répandre fait écho à la manière dont la passion de Médée et la colère de John Livesey, dans *For Her Dark Skin* et *Cutting Lisa*, ont été montrées comme nécessitant une mise en forme et une cible. La surprise de Hawkes, hydrographe de son état et donc supposément fiable dans son analyse des dynamiques de la rivière, est causée par la manifestation d'un espace qui échappe à sa connaissance et remet en question les règles qu'il maîtrise. Paradoxalement, le fait que la rivière ne déborde pas en fait un objet qui échappe à l'hydrographie.

Les changements d'état de l'eau selon la température en font un élément de description qui permet de rendre l'image du mouvement et de la variation, du potentiel et de la transition sans marqueur fixe. Dans *Zulus*, Alice Achitophel, qui par son état de femme

enceinte permet déjà de fixer ce concept de variation, se concentre sur le processus d'ébullition de l'eau comme insaisissable.

she had watched many pots of water start with that beading at the bottom, then the tiny bubbles rising to the surface, one then another until many rose together and the size of the bubbles increased, exploding on the top and the water was boiling. (*Zulus*, 9)

Ce passage repose entre autres sur la connaissance partagée par des lecteurs anglophones et par l'auteur de l'expression figurative « *watched pot never boils* », ici rendue littérale et contredite, et déplacée vers une description progressive de la transition entre l'eau qui ne bout pas et l'eau qui bout. L'utilisation du présent continu en -ing et d'adverbes temporels simples dans une accumulation de propositions menant à « *and the water was boiling* » s'attache au processus d'ébullition tout en ne pouvant se détacher de ses symptômes discrets et d'une forme visible (les bulles). Le parallèle entre la grossesse soudaine d'Alice et l'observation de l'ébullition permet de dresser une continuité entre individu et élément naturel : en effet, Alice a la certitude d'être enceinte immédiatement après son viol²⁰⁰. Cette continuité constitue un aspect important du personnage de Médée dans *For Her Dark Skin*, décrite par Créon comme celle qui peut forcer les éléments à aller contre eux-mêmes : « *You are a witch, I have been told. With powers I do not understand. It is said that you can cause the elements to resist their true nature and purposes and run against themselves.* » Médée est à la croisée des chemins entre affectée et affectant, puisque la description que fait Créon de ses pouvoirs et de leur influence sur les éléments s'applique également à elle-même : elle est forcée d'aimer Jason, et donc d'aller contre sa propre nature. Cette contrainte qui pèse sur Médée la conduit par la suite à faire rejaillir sa force sur le reste du monde, et à comparer de façon répétée sa situation au mouvement de l'eau : « *At the watersmeet of the Eridanus and Rhone, where there was great violence of water against rocks, Jason buried his face in my lap. All heat left my body.* » (*FHDS*, 51)

La violence de l'eau contre les rochers permet de révéler la violence qui sous-tend l'action apparemment anodine de Jason, et de rappeler que Médée subit cette relation contre son gré. Lorsqu'elle souhaite la décomposition de ses bébés en eau de mer, il

²⁰⁰ « *The man ran out of the back door and Alice Achitophel just stayed a mound of fat on the floor, smelling of the man with the little penis, now crying and smiling and knowing that she was pregnant.* » (*Zulus*, 12, italiques ajoutées) Ce passage oscille entre affect, certitudes et contradictions. En effet, au transfert de l'odeur du violeur sur le corps d'Alice fait écho l'affectation de son corps par l'insémination du sperme dudit violeur, tandis que son état émotionnel entre le sourire et les larmes met en valeur la perturbation, le fait d'être modifiée, plutôt que la manière dont cette perturbation prend forme.

s'agit d'une forme d'alchimie ou d'invention de Dr. Frankenstein inversée, qui permettrait depuis le vivant de revenir aux éléments de base :

There is magic and there is magic. It is one thing to make a man think he sees a dragon; it is another to make a dragon. I wanted the babies reduced to salt water and the basic elements. (*FHDS*, 92)

Lorsque Ralph dans *Glyph* tourne son attention vers la fluidité des différents avatars de l'eau, c'est poussé par la présence des prêtres qui souhaitent l'exorciser avec de l'eau bénite.

The water that is spirit, the water of all things, the water of tears, the water of blood, dream water, streams, and rivers where life begins, where things are washed, like Circe in that creek, the dreams like water, mixing with water, like water, the water that is a kiss, water, that drink, full of parasites, drink it only when it flows faster than you can walk.

But here I am, young Ralph, hidden away in the walls of a house of some god, watching through peepholes while priests sprinkle holy water in the corners and toss nervous glances to each other. (...)

“Now, keep searching! And keep praying and splashing the water around. The devil will be burned by the spirit of God and the baby will come out in the open. Then we will drive Lucifer from the little body and back into the deep recesses of hell!” (*Glyph*, 182-183)

Les échos incantatoires des premières lignes vont de l'immatériel vers le matériel et de nouveau l'immatériel, de l'esprit aux larmes et au sang, aux rêves, puis vers l'eau comme potable uniquement lorsqu'elle est, comme on le dirait en français, courante. Cette fluidité aussi bien catégorielle que matérielle, qui met l'accent sur l'insaisissabilité et le changement, ne fait que rendre le contraste encore plus fort avec la foi aveugle des prêtres en la capacité simpliste de l'eau bénite à chasser le démon. Cette simplicité est incarnée par la structure syntaxique de leur explication, aux antipodes de la description poétique de Ralph : l'enchaînement d'impératifs, de futur simple, de propositions simples coordonnées, font de leur parole des mots aspirant à la performativité en anticipation de leurs actions. L'eau, de changeante, devient circonscrite : elle peut être éclaboussée, unilatéralement, par le prêtre sur le démon. Paradoxalement, il s'agit donc de rendre possible son pouvoir en la figeant dans une certaine forme, et en l'utilisant comme arme.

Les capacités destructrices de l'eau dans *Glyph* se retrouvent thématiquement à leur point culminant dans *The Water Cure*, et servent de point d'articulation (ou plutôt, dans ce cas précis, de désarticulation) des capacités du langage lorsqu'il est nécessaire d'aborder l'indicible. En effet, la technique de torture qui donne son titre au roman

consiste à faire *ressentir* à la victime la sensation de noyade, en versant de l'eau sur ses voies respiratoires et en interrompant le supplice avant la noyade effective. L'eau se trouve ainsi instrumentalisée dans une affection du corps et de l'esprit, sa fluidité intrinsèque mise au service de la sensation de douleur. Si le roman porte le titre du « supplice de l'eau », comme l'a traduit Anne-Laure Tissut, la torture et la douleur s'y trouvent en revanche incarnées dans la fragmentation de la narration pour faire du sujet et objet diffracté de la torture le lieu d'exploration de ce contre quoi buttent effectivement le langage et l'identité, c'est-à-dire la douleur. Tout comme la couleur met en relief les limites des sensations et du lieu commun de partage des sensations, la douleur, ainsi que l'a conceptualisée Elaine Scarry dans son ouvrage *The Body In Pain*, ne résiste pas seulement au langage, mais est engagée dans un processus de destruction du langage.

Physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned²⁰¹. (Scarry, 4)

La douleur physique, en outre, résiste à la conceptualisation habituelle du ressenti²⁰² par l'objectification de ce vers quoi il est dirigé :

For physical pain – unlike any other state of consciousness – has no referential content. It is not of or for anything. It is precisely because it takes no object that it, more than any other phenomenon, resists objectification in language. (Scarry, 5)

La dimension spatiale de la manière dont sont conceptualisés affects, ressentis, douleur, tend à permettre de problématiser l'affect en termes d'espace potentiel entre les individus dont l'herméticité n'est pas ou plus garantie. La torture telle que conçue dans *The Water Cure* littéralise cette opération de contestation du sujet, grâce à plusieurs techniques narratives et expérimentations formelles. L'acharnement d'Ishmael à détruire l'identité (inconnue du lecteur) de son prisonnier passe d'abord par le fait de lui assigner un nom, W., et de lui refuser la possibilité de parler et de raconter son histoire. W. (« double-you ») ne s'exprime pas, et cette violence qui lui est faite dans le texte est reproduite au niveau physique par une désarticulation de son apparence à travers son reflet dans les multiples miroirs dont Ishmael l'entoure. La torture se trouve

²⁰¹ Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford University Press, 1987, p.4.

²⁰² On choisit ici de traduire « feelings » par « ressenti » plutôt que « sentiments », qui paraît trop restrictif, particulièrement au vu de la discussion de la douleur. On met également de côté « sensations » pour cette partie de la discussion, qui se tourne davantage vers une description du mouvement vers l'extérieur qu'opère le ressenti.

ainsi prendre des formes mouvantes, changeantes, qui à leur tour reposent sur mais également nourrissent une décomposition du langage à travers la fragmentation du texte, les répétitions et différences dans les citations qui le parsèment, et les passages écrits en remplaçant des lettres par d'autres. Ce qu'on nomme « The Water Cure », bien plus que le concept de torture développé par la CIA, est ainsi elle-même une incarnation de la fluidité et de l'absence de possibilité de saisir et fixer quoi que ce soit de façon aussi efficace qu'Ishmael a pu fixer W. dans sa cave.

Dionysos, figure par excellence et incarnation de l'affect en tant que perturbation de toutes choses, souffre de n'être pas localisable ou fixé où que ce soit :

Death has no life for me, Vlepo, Dionysos said sullenly. We gods must face past, present, and future, at once and perpetually. This ceaseless exhibition, this terrible pageant requires much attention and none. And my death will offer no relief, for I must witness it over and over, just as I do all else. So, I reside eternally on a line of infinite points and finite bounds. (*Frenzy*, 14).

Illocalisable, et en même temps coincé, ni mort ni vivant, forcé de faire l'expérience d'une simultanéité perpétuelle, Dionysos est, comme Médée, l'occasion pour Everett de mener l'expérience au niveau formel sur les possibilités offertes par la forme du roman dans la mise en scène et l'incarnation de l'affect. Puisque la seule description possible de Dionysos par lui-même dans ce passage repose sur le paradoxe et la contradiction, le maintien dans un même lieu de deux choses qui devraient s'exclure mutuellement, la responsabilité d'être le juste milieu est assumée narrativement et fonctionnellement par Vlepo. On distingue ainsi, dans les romans d'Everett, l'impossibilité de dépasser les limites du point de vue et de l'horizon puisque cette vie n'en est pas une et devient insupportable. La souffrance qui exude du discours de Dionysos n'est exprimable que de deux façons détournées, via l'idée de soulagement, et celle d'attention : « my death will offer no relief », et « this ceaseless exhibition, this terrible pageant requires much attention and none ». Le soulagement d'une souffrance qui n'est pas nommée rend l'expérience de l'éternité telle que semble la vivre Dionysos d'autant plus palpable dans le texte. On a vu auparavant l'importance de l'idée d'attention en tant qu'affect pur et informé, en tant qu'élan vers quelque chose ; ici, l'exigence contradictoire de quantité d'attention requise entraîne encore plus loin l'intenable position de Dionysos, et la possibilité à travers cette figure du demi-dieu de rendre par contraste les exigences paradoxales de l'humanité comme attachement et temporalité. Le début du roman met cette mise en relation de tout avec tout en rapport

avec la figure de l'eau homérique, en transposant l'expression « wine-dark sea » présente de façon répétée dans l'Iliade et l'Odyssée dans un passage narratif d'une réécriture romanesque de pièce de théâtre : « The water was nearly violet, flowing against and between the walls of the canals that carved through this old Greek city. » (*Frenzy*, 4) La couleur de l'eau ainsi abordée via l'approximation du presque violet renforce l'impression donnée d'une eau qui connecte et divise à la fois, versatile comme le personnage de Dionysos lui-même. L'alternance entre « against » et « between », qui lient et séparent en constituant l'espace de l'entre-deux, de même que « walls » et « canals », fait de l'eau la matérialisation de la fluidité et de l'ondulation qui caractérise l'influence de Dionysos sur la cité. Cette qualité versatile s'apparente structurellement au *pharmakon* et transforme l'eau, résistante aux frontières et à un état figé, en un signe représentant la difficulté d'assigner. Dans cette description de Thèbes et de ses alentours, l'attachement est concrétisé par l'utilisation de « with » en divers endroits, permettant de matérialiser une forme d'adhésion, de friction entre les choses et les attributs que l'on en perçoit, ainsi que les caractéristiques associées : « the mountain slopes were green poison and purple with heather, wet and matted with life. » (*Frenzy*, 4) Ici, les couleurs des versants de la montagne valent pour leur association à la vie et à la mort, *life* et *poison*. Le glissement syntaxique fait qu'il est possible d'associer « wet and matted with life » à la fois aux pentes de la montagne et à la bruyère, elle-même caractérisée par le fait qu'elle s'étale sur de grandes surfaces sans que l'on puisse en distinguer les plants individuels.

De ces considérations sur l'eau et la couleur, on peut extraire un fil rouge qui traverse les romans et s'attache à des éléments naturels, mais aussi éminemment esthétisés et problématisés par la littérature et la philosophie : celui d'une pratique de la nécessité de se défaire de l'abstraction, en l'appliquant à des éléments qui lui résistent. Cette friction entre conceptualisation et objet de conceptualisation permet une incarnation du virtuel, du mouvement, et de l'espace entre les choses, comme le souhaitait Massumi dans *Parables for the Virtual* :

An echo, for example, cannot occur without a distance between surfaces for the sounds to bounce from. But the resonance is not on the walls. It is in the emptiness between them. It fills the emptiness with its complex patterning. That patterning is not a distance from itself. It is immediately its own event. Although it is complex, it is not composed of parts. It is composed of the event that it is, which is unitary. It is a complex dynamic unity. (Massumi, 14)

En mettant l'accent sur l'affect existant entre les corps, cet événement que constitue l'écho, que l'on pourrait comparer à l'ondulation des vagues sur une surface d'eau, permet paradoxalement de rendre tangibles les liens entre les êtres, et en particulier l'amour, filial, amical, historique et politique, comme un élan à la fois informé et informe.

2. « Stronger bonds form across the joint interface²⁰³ »

C'est paradoxalement dans les textes les plus expérimentaux d'Everett, *The Water Cure*, *Percival Everett by Virgil Russell*, et *Glyph*, que l'on peut trouver l'intérêt le plus marqué pour l'amour, et en particulier à travers la dévastation que peuvent causer la perte et le deuil qui s'ensuit. L'expérimentation formelle et l'amour y fonctionnent alors de concert et suivent le même chemin de questionnement, précisément parce que l'amour en particulier et toute forme de lien affectif en général, ainsi que le sens que l'on s'efforce d'y trouver, se trouvent être une source perpétuelle de perplexité et de questionnement quant aux possibilités du langage, au fil du corpus à l'étude et en particulier dans les romans cités.

Dès *Cutting Lisa*, John Livesey décrit sa manière de se rapporter à sa petite fille en termes d'occupation, de direction de son attention : « He stroked Katy's hair and attended to his love for her. » (*CL*, 87) Cette addition de ce que l'on pourrait appeler une couche sédimentaire entre le sentiment d'amour ressenti par John et l'utilisation du véhicule de l'attention accentue une impression d'action délibérée, tout en mettant en valeur la nature informée de cet élan. Le questionnement au cœur de ce que veut dire l'amour est posé en termes affectifs et linguistiques. Ainsi, dans une partie de *Glyph*, organisée à la manière du *Tractatus* de Wittgenstein en sections et sous-sections²⁰⁴, la spéculation sur l'abstraction que représente l'amour, c'est-à-dire l'extraction de ses qualités générales, conclut à l'impossibilité de le caractériser de la sorte et le conditionne à la mise en relation des individus. Pas n'importe lesquels : Ralph se tourne, pour son exemple, vers les Joseph et Marie de l'Évangile.

B. _ABC) If Joseph loves Mary, then must I also know what it would be for Joseph to love Maggie or Damara or Ruth? If I know what this love is, then must I know it

²⁰³ *The Water Cure*, 190

²⁰⁴ Des axiomes sont organisés par parties et sous-parties débutant par des lettres au lieu des nombres de l'ouvrage de Wittgenstein.

in all its possible combinations within the world? Or with Joseph alone? Yes. But I cannot know the thing, love, as a thing unto itself, without relation to Joseph with Mary, Damara, or Ruth or to Joseph alone. (*Glyph*, 195)

L'utilisation de l'exemple de Joseph et Marie est mêlée à des noms bibliques et classiques ; la référence, chargée de la dimension intertextuelle et culturelle associée au couple parent de Jésus permet de faire surgir implicitement les questionnements liés au fait que le fils de Marie, fils de Dieu, n'est pas biologiquement celui de Joseph, ce qui fait écho aux figures de la parentalité adoptive développées précédemment. On a ainsi un mouvement double, qui est parti d'une abstraction déjà existante d'un amour particulier que l'on ne connaît que par les textes, et qui pose ensuite la question d'une généralisation et donc d'une deuxième abstraction, alors énoncée comme impossible. Dans un roman attaché à la dissémination de concepts, cette résistance de l'amour à l'abstraction fait écho à l'incapacité de Ralph à ne pas passer par le langage écrit pour s'exprimer ; l'ineffabilité du sentiment dissocié de toute localisation, et qui existe seulement dans une relationnalité, peut cependant être mise en parallèle avec la construction du texte comme myriade de fragments nécessitant d'être mis en liens les uns avec les autres pour construire un roman qui vaut par son approche de démantèlement et l'effort intellectuel engagé dans sa lecture. L'amour tel que vu par Ralph ici n'existe que par la relation entre ses termes, certes ; il a cependant un statut ontologique qui naît de cette question posée sur son existence séparée des termes, et qui résiste à une approche permettant une vision binaire (il existe en dehors, ou il n'existe pas en dehors). On pense ici à la manière qu'a Everett lui-même d'envisager ses romans et autres productions : le texte existe sans le lecteur, mais n'aboutit dans une version unique qu'au moment de la lecture et de l'activité de liaison effectuée entre les termes, de l'élan qui porte sur les signes et les constitue comme monde en relation avec celui qui lit. L'affect ressenti pour le texte est abordé plus loin, toujours dans cette section d'aphorismes : « B.AF) If a story is to represent a world, then it must sympathize with that world, build on its inherent relations and associations, then dismantle it. » (*Glyph*, 195)

L'histoire qui représente un monde est présentée comme processus générateur de sympathie, de construction basée sur les liens qui lui permettent de tenir comme un tout, et qui entraîne la nécessité d'abstraire ce monde pour mieux le décomposer. La sympathie comme le démantèlement sont ici concrétisés sous forme de verbes, et la nécessaire imbrication de deux processus, apparemment aux antipodes, d'amour et de

désarticulation, incarne l'approche qu'Everett met en œuvre dans ses romans, dans le rapport au monde, aux personnages, et à leurs histoires et enchevêtrements intertextuels.

Ainsi, la meilleure manière de représenter l'attachement se trouve encore et toujours localisée dans la mise en texte de la démolition de son objet, qui permet un retour sur les conditions de formation de l'attachement. Dans *Telephone*, l'avant et l'après du diagnostic de la maladie génétique de sa fille permet par l'effondrement du monde de tracer les contours problématiques de ce que veut dire l'amour paternel, et de la manière dont il a été constitué.

I watched my daughter from behind as I had before, studied her terrible beauty, attended to my terrible love. That we shared blood held little meaning for me. I didn't love her for her blood. I had fallen in love with her. I remembered the moment it happened. Sarah was three months old, and though I was happy, however scared to be a parent, my love for my daughter until that day had felt abstract, amorphous, distant. (*Telephone*, 93)

Le paradoxe inhérent à la conception de l'amour telle que décrit par Zach Wells ici fait de l'abstraction une obstruction. D'une part, l'aspect naturel (par le lien du sang) de la manière dont l'amour paternel peut être habituellement envisagé est présenté par le texte comme étant difficile à embrasser ; Zach ne peut pas établir de relation avec le concept d'amour tel qu'il lui est représenté, c'est-à-dire de façon médiée, et ne peut pas établir de relation avec sa fille sur cette base, comme on l'a vu avec John Livesey dans *Cutting Lisa*. Ici, la notion d'abstraction est vue sous le prisme de l'éloignement, mais est également conçue comme in-formée, entrant ainsi en conflit avec ce qu'on lui associe habituellement de défini : « abstract », « amorphous », « distant ». L'approche spatialisée et temporalisée de la première phrase repose sur une accumulation qui éloigne progressivement du concret de l'observation, nécessitant un observant et un observé, pour cheminer vers une attention portée au sentiment éprouvé *pour* ou *vers* : « watched », « studied », « attended to ». Grâce à la versatilité de l'adjectif « terrible », qui fait écho à la notion de divinité en particulier telle qu'on a pu la lire représentée par Dionysos dans *Frenzy*, le potentiel affectif de l'amour se voit mis sur le devant pour sa nature de mise en relation et sa capacité à modifier, changer l'état, afin de nourrir la dimension épiphanique du passage. Quant à l'utilisation de « fallen in love », expression traditionnellement associée à la relation romantique et érotique, dans le cadre de cette délimitation de ce qu'est l'amour paternel, il semble qu'elle contribue à

mettre l'accent sur la qualité mouvante, changeante, et très difficilement catégorisable, de l'amour comme autre chose qu'une intensité.

L'éclatement formel de *The Water Cure* quant à lui permet de faire de la composition du roman une mise en abstraction de ce qui est impossible à circonscrire dans le langage, c'est-à-dire la perte par le narrateur de sa fille. La diffraction du couple conceptuel douleur/amour se fait ainsi sur le même modèle de diffraction que l'assortiment de miroirs autour de W. On multiplie jusqu'à l'excès les formes abstraites, les reflets et les variations, comme dans l'espérance que, par alchimie, cette diffraction permette de réunir ce qui est plus grand que la somme de ses images. La résistance du texte à la possibilité d'exprimer de façon directe l'aberration que représente cette mort violente, et l'absurdité qui s'ensuit, donnent ainsi lieu à un retournement de l'abstraction sur elle-même : comme la mise en langage du désastre de cette mort est impossible, on ne peut plus que se tourner vers toutes les manières dont l'abstraction se montre cruelle et dont les concepts et les mots sont tordus, dévoyés, et mettent en scène la perte de sens. Ainsi, ironiquement, comme l'explique le narrateur lui-même, c'est en mettant en valeur l'irréductible espace qui sépare du sentiment que l'on peut prendre la mesure de l'attachement.

I shook my head. Rather, he shook his head as I now shift to third person (because I can) to convey a sense of distance and at once, ironically (as all things are ironic), to offer this intrusion that makes me and so you even closer to the narration and so to the story and so to the pain. He shook his head, glancing only briefly again at the little girl. Her father was getting her situated in a booster seat, his large hands wrapping nearly all the way around her. (*TWC*, 153-154)

La description à la troisième personne des mains qui enserrant le corps de l'enfant, suivant immédiatement le changement de perspective, attire l'attention sur ce qui peut dépasser le simple constat du rapport de taille et connoter cette douloureuse fragilité qu'il lui était impossible de donner à lire à la première personne. La nature du rapport entre les éléments fait ainsi sans cesse l'objet de friction, est elle-même un point de friction dans le roman, comme le montre le passage sur la physique de l'adhésion :

And then there is the weak-boundary-layer theory, which is the scariest because of the obvious metaphoric implications, and it holds that there are surface layers for both the adhesive and the adherents, and that these layers are ideally removed by surface treatments, and that the adherents and the adhesive are more or less alike and bond because they are in some way the same thing. (*TWC*, 191)

L'application métaphorique d'une modélisation physique permet de passer d'un plan à un autre et de transposer, à l'invitation d'Everett lui-même, la nature du monde

physique et des rapports entre ses composantes vers le domaine littéraire. Le brouillage des identités, entre victime et bourreau dans le cas d'Ishmael, entre narration, jeu purement formel, et références scientifiques, est ainsi rendu par un discours qui réfléchit sur ses propres possibilités et ce que le narrateur semble considérer comme une terrifiante indifférenciation. Le délitement du monde en composantes, son éclatement, sert ainsi *in fine* à mettre en valeur la fusion de l'entre-deux avec les choses qu'il fait normalement adhérer les unes aux autres.

Cette terreur du narrateur dérive de son incertitude à pouvoir trouver une quelconque stabilité identitaire après la mort de son enfant. La négation de sa paternité, via la négation de son existence en-relation-avec, remet en question son existence même et sa capacité à se dire et se définir.

To say that I am a father entails a necessary conjunction with a child, but given the negation of that child, am I to understand a negation of my fatherhood? Am I to imagine an alteration of the conjunctive relationship and a reconfiguring, therefore, of my relationship o he world. Without an *and*, am I in this place, at this time, in this body? Am I at all? (*TWC*,85)

Ici, l'utilisation de « conjonction » pour conceptualiser la nature du père convoque deux niveaux de sens, à la fois le lien parental et la notion grammaticale de conjonction.

La diffraction littéraire et narrative du point névralgique que constitue le sentiment d'amour permet de faire de l'espace dans lequel il se creuse entre les êtres le centre d'attention linguistique, en réaffirmant perpétuellement la difficulté à l'appréhender. C'est par la négation que *Percival Everett By Virgil Russell* touche à cette problématique, comme si, par une curieuse transformation, l'accumulation sédimentaire de couches de négations pouvait permettre de faire apparaître la chose qui est niée. La destruction de ce à quoi se fixait l'attachement, comme dans *The Water Cure*, entraîne la déliquescence même du sujet, comme on peut le voir pour William Marshall²⁰⁵ :

They killed William Marshall. (...) They attacked his room, his life. They damaged a photograph of his deceased daughter, it was very special to him, an extension of his being, and that upset him so much that he moved too quickly, fell and hit his head. (*PEBVR*, 163)

²⁰⁵ William Marshall est un des résidents de la maison de repos qui figure dans *Percival Everett by Virgil Russell*.

Cette circulation de l'affect, de la fille de Marshall à la photographie qui devient une prolongation de lui-même, semblait être l'énergie même qui le faisait tenir debout : tel une marionnette dont on aurait coupé les cordes, il s'effondre une fois la photographie abîmée. L'effet de ricochet qui existe entre Marshall, sa fille et la photographie est alors incarné dans la succession de destructions qui finit par le tuer.

De même, c'est en réaffirmant la volonté de ne pas parler des questions du cœur que le narrateur passe un paragraphe à décrire la façon dont elles sont dissimulées aux tréfonds du soi, ce qui est le principal obstacle à leur expression compréhensible pour d'autres :

I do not want to know about the human heart. I do not desire to speak at all about those indwelling, intimate reaches of the heart in which anguish is an undiminished personal interrogation, much less to analytically enfetter those reaches. I have the sense, the good sense, the decency, to have nothing to say. (*PEBVR*, 55)

Le désaveu des possibilités du langage de cadrer, emprisonner, « enfetter », semble paradoxal si l'on considère que les lignes précédentes décrivent ces éléments comme inaccessibles à cause, précisément, de leur renforcement dans les recoins du cœur. Le roman, par un vœu de silence, permet d'en dire davantage sur l'affect qu'en l'abordant de face, de même que paradoxalement l'excès de tentatives de délimitation n'aboutit qu'à une échappée du cadre. La fin du roman réitère ce vœu de silence en réaffirmant tout ce qu'il ne veut pas dire, et donc en creux le négatif qui permet de produire l'ineffabilité de sa dimension affective.

This is where normally you might get a lot of touching and sentimental language and portentous dialogue, but I don't think so. We took our medicine and then we sat with ashes. (*PEBVR*, 97)

La transition du refus de dire vers la prise des médicaments et le fait de rester en silence aux côtés des cendres oriente la temporalité du texte entre avenir et passé, dans leurs incarnations les plus concrètes. D'un côté, les restes de leur ami dans une urne figurent la trace, d'autre part, les médicaments qui assurent la continuation de leur existence. Les cendres forment un objet de focalisation du deuil, et la simplicité de la proposition permet d'en dire plus, à l'aide de la préposition « with », sur le poids émotionnel du moment, que les éléments de langage dénigrés comme « portentous », c'est-à-dire chargés d'une façon négative.

La zone de friction que représente l'amour dans les possibilités du langage rend le cas de Médée particulièrement intéressant, en raison de la dimension d'envoûtement qui caractérise son attachement à Jason. Le fait que Médée soit forcée à ressentir de l'amour pour Jason contre son gré la constitue comme liminaire, prise entre l'objet de son amour et la force qui le lui impose. Cela permet le développement et la remise en question de ce sentiment normalement défini par l'authenticité et ici repensé exclusivement sous forme d'intensité : « And I loved Jason. I thought the passing of days would have lessened that emotion, but just as knowledge of the spell had not abated the intensity of my feeling, neither had time. » (*FHDS*, 29) L'authenticité du sentiment, qui fait l'objet de tant de tergiversations chez John Hunt dans *Wounded*, John Livesey dans *Cutting Lisa*, ou Robert Hawks dans *Watershed*, pour n'en citer que quelques-uns, est ici nulle et non avenue comme grille de lecture, puisque seule compte l'existence du sentiment et les ravages causés :

Her large, soft, brown eyes forced one to question her reality and at once left no doubt. And in those eyes something burned, a red glow meaning anything you wanted it to mean and everything else. You would give her your life and never trust her. And if you were a man, a leader, with balls and rod, you would have to love her. So, I did. That was when the blank genius hit me, when I joined the fraternal order of those who will not row.

When I entered her middle, I met my beginning and end. The way she loved me – she pulled from me and left me barely conscious. (*FHDS*, 8)

Ici, la puissance de Médée apparaît comme un réceptacle vide ou une substance informée, capable de contenir ce que Jason souhaiterait y trouver ... et tout ce qu'il ne souhaiterait surtout pas y trouver. Cette indétermination sous forme de coexistence du tout, de confiance absolue et de défiance, de doute et de certitude, est en contraste radical avec ce qui est représenté par le poids de la masculinité et de ses manifestations physiques (« balls and rods »), et qui pourtant conduit à l'injonction d'aimer Médée, dans un sens ici qui évoque la possession de l'incompréhensible et sa réduction à la propriété de l'homme par le mariage. Celui qui finit détruit et enchaîné, ici, par la force du mythe, est pourtant Jason. La phrase « When I entered her middle, I met my beginning and my end » donne ainsi à leur duet, par le jeu des pronoms, des limites et des dimensions, une apparence de dévoration mutuelle : Jason va posséder Médée, mais il entre dans son histoire tragique et écrit sa propre perte.

3. « The lies that America has told the world²⁰⁶ »

²⁰⁶ (*Percival Everett by Virgil Russell*, 177)

Le retrait de ce que l'on peut concevoir comme un engagement politique est un idéal poursuivi par plusieurs des narrateurs des romans d'Everett : Robert Hawks comme John Hunt refusent toute implication dans les mouvements de leurs ascendants dans le cadre du premier, ou dans une lecture du monde conditionnée par une assignation à un groupe défini par la couleur de peau dans le cas du second.

6.1. Assignations et résistances

Dans *Telephone*, Zach Wells refuse d'intervenir dans le cadre d'une prise de parole organisée par des étudiants noirs et étudiantes noires en réaction au meurtre d'un adolescent noir par la police de Peoria, Illinois. Les étudiants ont une idée très précise de ce qu'il doit dire et l'assignent donc à sa place de titulaire noir dans le milieu académique avec une conception définie de ce que cela implique :

“We want you to tell us how the university has systematically excluded people of color from becoming faculty.” Mya looked at Daniel for approval.

Daniel nodded.

“So, it appears you already know what you want me to say.” (*Telephone*, 63)

Zach rejette la demande de Mya et Daniel parce qu'elle emprisonne complètement sa prise de parole (comme le souligne la structure même de la phrase et l'encadrement du pronom personnel *you* par *we* et *us*, « *we want you to tell us* ») et l'objectifie lui-même comme porte-voix. Il leur oppose en outre l'idée selon laquelle leur manière de protester ne remet pas en cause le cadre dans lequel ils existent et dont ils bénéficient :

“Protest is good,” I said. I believe they thought I was about to make nice. “But if you want to do it, maybe you should march in the streets with people on the front line instead of doing the very American thing of ordering pizza and having a party on the floor of the president's office before you use your expensive education to live good lives.” (*Telephone*, 64-65)

L'angoisse de Zach générée par son impuissance face à la maladie de sa fille, maladie à ce moment du roman encore non-identifiée, est de son propre aveu responsable en grande partie de son exhortation des jeunes gens à une forme d'action concrète qui les fasse sortir de leur environnement : « They had no way of knowing that part of my rant was rooted in the fear and frustration generated by my daughter's undiagnosed illness » (*Telephone*, 64). Ici est mise en œuvre l'indissociabilité du politique et de l'intime, puisque sont entremêlées la frustration née de l'assignation à laquelle le soumettent les étudiants et celle causée par sa situation familiale personnelle.

Enfin, dans *Erasure*, Thelonious Ellison rejette le fait que sa couleur de peau politiserait, automatiquement, sa production littéraire. Ce rejet a été maintes fois réitéré par Everett lui-même, lors d'entretiens ou de conférences portant sur son œuvre : l'auteur refuse la préemption de sa production artistique par un discours qui lui serait imposé et qui fermerait la lecture de ses romans, leur assignant un filtre automatique déterminé de l'extérieur par sa couleur de peau et ce qu'elle signifie pour ceux qui le « lisent ».

On adoptera ici comme définition de « politique » ce qui relève de l'organisation de la communauté et des communautés, des rapports de pouvoir, et surtout des limites que cette organisation impose aux individus en termes d'économie du signe.

Ce qui est rejeté dans les romans d'Everett n'est pas la possibilité pour le discours littéraire d'être politique, mais bien plutôt l'hermétisme et l'étanchéité des catégories conditionnant la possibilité de la parole et de son interprétation. Les représentations du pouvoir, les épisodes de l'histoire personnelle et collective des États-Unis, émaillés par le racisme et la ségrégation jusque dans la production culturelle, abondent ; son œuvre a en revanche été abordée sous cet angle en adoptant comme question principale celle de l'identité en tant qu'homme noir et du rejet d'une assignation. On souhaite ici montrer qu'Everett remet en question, à travers ses personnages, la séparation des sphères de la littérature et de l'art, de l'intime, et du politique, de façon détournée puisqu'il opère en mettant en évidence l'impossibilité de se séparer de la vie de la cité.

La notion de discret, de signe, de séparation, tel qu'encouragée par l'attention portée à la différenciation des indices et à la logique d'interprétation univoque, semblerait alors aller à l'encontre de la constitution du communautaire comme mouvement de constitution et reconstitution permanent car jamais achevé. Ce que l'on a constaté chez Everett est cependant une subversion des paradigmes habituels d'abstraction, au profit d'une résurgence du lien pour lui-même. Comme on l'a vu dans le cadre d'une conceptualisation de l'espace lisse, cette valorisation du lien par rapport aux entités discrètes reliées se concrétise par une absence de subordination du trajet à la destination, de l'entre-deux aux entités qui le génèrent. Le refus d'essentialisation d'une écriture proprement afro-américaine, qui serait réduite à ses marqueurs, n'exclut

alors par l'appréhension des enjeux politiques historiques qui ont marqué et marquent les États-Unis. Les personnages non-blancs chez Everett sont alors toujours situés dans un nœud de rapports de l'instant, à travers répétitions et frictions, comme évoqué dans *Percival Everett by Virgil Russell* :

The muddy track. Are these stories, any stories, your stories, mere neurotic repetitions, perhaps a function of the resistances discovered or exposed through the transference space? The madman on the playground? Histories converge as serendipitous overlap, a pamphlet and a book, a folk song and a speech from a fascist ruler? (*PEBVR*, 23).

A travers la diffraction et la multiplication des répétitions et différences, la récurrence des histoires dépend de et expose l'espace de f(r)iction et de résistances entre elles et entre les autres histoires. La relation entre signes telle qu'elle a été établie précédemment, en partant des indices, jusqu'aux structures de l'espace et à la généalogie, a été révélée par la répétition des connexions nécessaires à établir entre les éléments discrets dans le processus de création du sens. Cela permet d'arriver à une prise de conscience et une révélation de cet espace de friction qui existe entre le texte et le lecteur qui le constitue, et entre le texte et toutes les formes de texte qui ont précédé et sont repris, décousus, réassemblés, et disséminés. L'opposition entre, d'une part, ce modèle de fiction, et d'autre part la démarche improductive des narrateurs qui cherchent autant que possible à ne pas entrer en contact avec l'aléatoire de l'espace extérieur, avec la manière dont le réel leur échappe, permet de renouer avec le texte comme enchevêtrement et tissu, et de remettre en question la quête de l'abstraction pure comme cruelle. Cette abstraction, que l'on pourrait définir ici également sur plusieurs échelles, d'abord spatiale (comme la séparation et l'éloignement de quelque chose), puis intellectuelle (comme le fait d'isoler une caractéristique précise d'une entité et de définir cette entité par cette caractéristique), permet de tracer une ligne de l'abstraction que représente la déconstruction des textes à l'abstraction dont se trouve victime la production littéraire d'Everett. Cette abstraction s'est révélée problématique à double titre. Elle engendre l'impossibilité d'envisager les œuvres écrites par un auteur afro-américain comme davantage que représentatives d'une seule et unique vie authentiquement afro-américaine. Elle entraîne en outre l'assignation identitaire contre laquelle s'insurgent des narrateurs aux positions aussi éloignées que possible que sont John Hunt, Zach Wells, ou encore Thelonious Monk. En outre, cette abstraction et cette séparation s'avèrent problématiques sous plusieurs aspects. Cela se vérifie d'abord par leur forme simpliste, telle que l'assignation de Thelonious Monk dans *Erasure* à une

écriture authentiquement afro-américaine, sans lui donner la possibilité de voir ses œuvres plus formelles reconnues, ou l'utilisation par les agents du FBI du mot « boy », aux accents ségrégationnistes et esclavagistes, pour s'adresser à Ogden Walker dans *Assumption*. Elles ne tiennent ensuite pas compte de la constitution des groupes opprimés sous un angle affectif de relation entre et d'influence mutuelle. L'assignation à une identité unique qui fait réagir à la fois Everett et certains de ses narrateurs peut ainsi être rejetée précisément parce que c'est cette assignation qui les constitue comme groupe et comme objet, de façon simultanée aux actions de violence subies, et opère une fixation délétère. A travers l'assignation, disparaissent le virtuel et le potentiel de l'individu.

6.2. Constitution du commun

Le crime de haine que Sarah Ahmed décrit comme constitutif de l'appartenance au groupe marginalisé se donne comme moment de surgissement de l'affect. L'interdépendance qui permet de donner forme à la fois au crime, au mobile du crime, et au groupe ciblé, fait de ce moment un événement par lequel les trois sont constitués. L'écriture d'Everett paraît alors particulièrement propice à la transmission de cet événement, par les questionnements des narrateurs sur leur appartenance et sur ce qui fait leur appartenance à une certaine communauté, questionnements qui portent également sur d'autres individus et communautés marginalisées et rejettent l'abstraction sous forme de généralisation systématique.

Ainsi, dans *Wounded*, l'arrivée de Robert et David dans la ville de John sert de prétexte à une conversation qui re-particularise la dynamique de l'oppression liée à la couleur de peau ou l'identité sexuelle, en refusant d'assigner tel fait à telle catégorie ; cette particularisation, née de l'élan du narrateur vers la tentation de l'imperméabilité du soi face au monde est cependant nuancée par l'économie générale du roman et sa conclusion.

They all said about the same thing, with the Eastern papers offering the implication, if not outright accusation, that the crime was symptomatic of some rural or Western disease of intolerance. I thought, yes, it's called America. I wondered why the reported rash of fifty rapes in Central Park was not considered a similar indicator of regional moral breakdown. (*Wounded*, 34)

Ici, ce que John Hunt reproche à la couverture médiatique n'est pas d'analyser les dynamiques d'oppression, mais d'essentialiser l'Ouest ou le milieu rural en faisant du

crime de haine une confirmation de l'intolérance caractéristique de ce milieu, et exclusivement de ce milieu. La notion de symptôme (« indicator », « symptomatic ») devient alors l'instrument d'une assignation unilatérale.

Alors même que la présence de David et Robert est due à un crime de haine homophobe et qu'il se pose des questions sur son propre malaise vis-à-vis de leurs démonstrations d'affection, John Hunt remet en question ses propres préjugés face à leur homosexualité et refuse d'arriver à une conclusion quant à son ressenti individuel. La fin du roman fait de ce questionnement un questionnement stérile et resitue le problème du côté de l'action violente et donc de nouveau de la friction, puisque David est agressé par un groupe de « rednecks », comme (d'après John Hunt) on aurait pu s'y attendre.

Sometimes things were just simple, I thought. The people you expected to do the bad thing did the bad thing. I believed the rednecks had done something to David and I was going to find out. (*Wounded*, 199)

La tension ainsi nouée entre le scepticisme de Hunt quant à l'assignation d'un comportement à une catégorie et la résistance du réel face à ce scepticisme permet d'écrire une contre-histoire, comme analysé par Matthew Mullins dans le cas d'*Assumption*²⁰⁷. C'est ce mouvement sans cesse renouvelé de friction entre catégories et concepts qui permet à l'histoire de dépasser une trop grande abstraction ou un trop large particularisme, en traçant les contours et limites des assignations pour refuser néanmoins une forme de naïveté.

Une esthétique de la friction et de la suture, bien plus que des démarcations figées, est ainsi mise en œuvre dans les romans d'Everett pour aborder et conceptualiser le(s) groupe(s) et représenter l'organisation contemporaine des États-Unis et dessiner une forme de « commun », selon le terme employé par Jean-Luc Nancy dans son ouvrage *La communauté désavouée*.

Par le *commun* il faut entendre à la fois le banal, c'est-à-dire l'élément d'une égalité primordiale et irréductible à tout effet de distinction, et -- indiscernablement - le partagé, c'est-à-dire ce qui n'a lieu que dans le rapport, par lui et comme lui : par

²⁰⁷ « *Assumption* suggests that race is irreducible to skin color by locating race in the beliefs and actions of the racist. » Mullins, Matthew. « Counter-Counterstorytelling: Rereading Critical Race Theory in Percival Everett's *Assumption* ». *Callaloo*, vol. 39, n° 2, Johns Hopkins University Press, 2016, p. 457-72. p.464

« *Assumption* adds a new dimension to the counterstorytelling tradition by introducing a black hero whose failings do not represent the problems of a race and thus whose resistance to ordinary racism does not treat the dominant narratives of ordinary racism as dominant. » (Mullins, 465-66)

conséquent, ce qui ne se résout ni en « être » ni en « unité ». Cela, donc, qu'on ne peut même pas poser comme un singulier - «le rapport» - sans faire lever l'essaim bourdonnant de ses pluriels. (Nancy, 10-11)

Les lignes de fracture, qu'il s'agisse de celles représentées au sein de la famille ou des communautés, et les lignes de fuite, permettent en revanche de dessiner en contrepoint la figure d'un commun fondé sur la valeur attachée à la parole comme invitant à la fiduciaire. La dimension politique du corpus prend sa substance dans les romans grâce à une mise en scène de l'échappement de la parole donnée d'un cadre de confiance qui devrait permettre de la voir comme construisant une relation basée non sur l'objectification via interprétation et assignation unilatérale, mais sur la création d'un espace commun et partagé. L'abstraction, au sens d'éloignement, du signe écrit par rapport à son impact nécessaire sur le réel est ainsi mise en valeur à travers une accusation de l'hypocrisie historique des États-Unis en tant que nation.

6.3. Procès politiques et éléments de langage

Dans *God's Country*, Curt Mader tend toujours vers la réduction de l'autre à ce qu'il peut lui apporter monétairement, à son âge, à son utilité, à sa couleur de peau, qui en fait une incarnation de cet affect d'abstraction mortifère. Cette réduction est ce qui finit par assassiner la possibilité de commun, et donc de l'affect visant à considérer l'autre comme davantage que les limites et cadres qu'on lui a assignés.

La critique de cette forme d'abstraction est mise au même plan pour les personnages que pour les phrases-types utilisées par, entre autres, le gouvernement américain pour jeter un voile auto-mythologisant sur les actions menées ; ainsi de l'amertume de David Larson au début de *Walk Me to the Distance* lorsqu'il reprend le slogan qu'il a dû entendre en tant que soldat et que la population américaine a pu entendre lors de la guerre du Vietnam.

Why did you join? Howard asked.
"To protect the American way of life." David laughed. (*WMTTD*, 18)

Vétéran du Vietnam, David était devenu un véhicule de cette parole stérilisée, qu'il reprend pour la mettre à distance et se détacher de sa transformation en outil impersonnel de perpétuation du mensonge. La friction entre assignation et réappropriation de l'usage du langage fait que David a la possibilité de réassigner lui-même l'affect qui existe entre lui et les autres, de l'orienter à sa guise, et de le

revendiquer comme tel : « Maybe I just need someone to protect. And maybe, for once, I want to do the choosing. » (*WMTTD*, 77) Par la composition doublement verbale de « do the choosing », qui permet de mettre en valeur le dynamisme par lequel David essaie de se redéfinir et de s'inscrire dans son nouveau lieu de vie, Everett revitalise David comme locuteur : n'étant plus condamné à une simple démarche de critique et de mise à distance des paroles stériles sous l'autorité desquelles il a dû opérer, son identité peut être patiemment construite non pas comme accumulation de limites et de frontières entre le soi et le monde mais comme choix de la direction dans laquelle orienter tout ce qui en dépasse. Dans *Watershed* et *God's Country*, qui servent à remettre en question l'identité imaginée que les États-Unis se sont construite, traités et titres de propriété n'ont plus de valeur et sont bafoués sans conséquences. La trame textuelle déployée dans les romans d'Everett et renforcée par l'affect interprétatif se trouve ainsi orientée vers un conflit avec cette dévalorisation constante d'une dimension contractuelle du langage. On construit ainsi deux modèles du signe : l'un qui doit permettre de ne pas soumettre les individus à un régime d'assignation à une communauté ou un lieu qui les définirait absolument, l'autre qui met en valeur la nécessité d'une fiduciarité de la parole dans l'élaboration du commun. *Percival Everett by Virgil Russell* donne une forme poétique et incantatoire à ce réquisitoire contre le régime du mensonge et l'illusion du commun qui en a résulté : « I would rather count the hairs on a cat, the grains of sand in a desert, the lies America has told the world, than admit that eternity makes any sense. » (*PEBVR*, 177) Les mensonges que l'Amérique a pu raconter au monde se trouvent ainsi abordés comme en passant, ce qui donne à la section d'autant plus de visibilité : la comparaison en termes de dimension, la mise sur le même plan du nombre de grains de sable et du nombre de mensonges, opère un mouvement d'abstraction au service d'un travail de destruction d'un certain type de mémoire, dans un roman au sein duquel l'enjeu est justement la dislocation de l'identité, la perte de la mémoire, et l'impossibilité de localiser *qui* écrit et raconte.

Le réquisitoire d'Ishmael Kidder contre la figure de George W. Bush prend une forme également oblique ; s'il n'est jamais nommé, l'abondance d'éléments contextuels ainsi que l'association de Bush à Guantanamo et Abu Ghraib ne laisse pas de doute quant à l'identité de celui que Kidder désigne (comme il désigne chacun des habitants de la nation, ou à tout le moins des votants) par les termes « stupid fuck ».

The stupid fuck was elected by stupid fucks and supported by stupid fucks and even occasionally fell out of favor with stupid fucks, but stupid fucks, being stupid fucks, either forgot or forgave and again loved the king stupid fuck who loved war and money and butchering the language while chewing at the inside of his cheek, polluting the air with slogans like, *If you can't find your enemy, create one* and *When in doubt, fear and hate*, though my favorite unused one is *It's Us against Them, too bad We're not all Us*. (TWC, 12)

Ici, le slogan est abordé d'une manière inverse à celle de *Walk Me to the Distance* : là où David reprenait mot pour mot, Ishmael Kidder formule des slogans imaginaires (« favorite unused one ») qui correspondraient à la vérité derrière ceux utilisés par George W. Bush. La fabrication de toutes pièces d'un ennemi correspond ainsi au mensonge des armes de destruction massive fabriqué par le gouvernement des États-Unis pour justifier la guerre en Irak. L'habituelle injonction à la modération en cas de doute est ici transformée, pour ironiser sur l'instrumentalisation de la peur et de la haine, et montrer que le discours patriotique visant à invoquer l'unité nationale est fondé sur une logique arbitraire d'exclusion. Ces trois inventions subvertissent ainsi le format du slogan pour rétablir une forme d'honnêteté et de vérité, comme si la reproduction de la boucherie du langage dont Kidder accuse Bush ne pouvait être tolérée dans le texte. Le mensonge est ainsi mis en valeur par le dévoilement de ce qu'il permet de cacher. Kidder se refuse cependant à dresser le procès de Bush uniquement : tout aussi fautifs sont ceux qui n'ont pas su tirer les conclusions nécessaires de leur jugement du président. Kidder reproche ainsi l'inconstance et le manque de valeur accordée au respect du langage par ceux qui ont choisi de continuer de suivre Bush. Le passage bascule alors de l'insulte à une concrétisation croissante du langage : Bush mâchouille l'intérieur de sa bouche, et ses mots polluent l'air, comme si le mensonge devenait palpable.

Le résultat (ou prétexte) de la torture peut alors être vu comme l'autre versant de ce comportement politique, puisque la visée de la torture est censée être la confession, l'aveu de l'information que l'on souhaite extraire du torturé. Une section de *The Water Cure* narre sous forme d'histoire drôle la réalité derrière cette justification. Trois Marines déambulent dans Guantanamo et se voient attribuer une mission.

One was from Canada, one was from Australia, and the last was an American. The Canadian opened the envelope that held their next training exercise. It said, simply : *Find a deer*.

The Aussie went off into the woods and came back empty handed. He said, « No deer out there, mate. »

The Canadian went next and came back with nothing. He agreed that there were no deer in the woods.

The American went into the woods, was gone for a while, and returned with a rabbit.
« What's all his about ? » asked the Aussie.
« That's not a deer, » said the Canadian.
« Yes, it is, » said the American. « Ask it. » (*TWC*, 65-66)

Le portrait dressé ici de l'Amérique suggère que la violence opérée contre le langage par le concept de torture revient bien à une violation totale d'identité, puisqu'il suffit, depuis une position de pouvoir absolu, d'exiger de l'autre qu'il se redéfinisse totalement.

6.4. Possibilités d'action

Les souvenirs de Robert Hawks dans *Watershed* servent de contrepoint à son engagement progressif dans la lutte pour mettre au jour les agissements du gouvernement dans la réserve de Plata : malgré son retrait du monde et ses revendications d'apolitisme, le sentiment de liberté attaché à la narration de sa résistance face à une arrestation par des policiers lorsqu'il était encore jeune naît de la défiance et de l'interpellation qu'il manifeste lors de cet épisode.

And then I could feel my grandfather and my father inside my head. I raised up, I think to the astonishment of the police, and turned around. I looked past the pistol at the first cop's chest. "No, I don't mind, Officer Toby, badge number three-six-nine. Search my car and explain probable cause to me while you do it." (...) I looked at the cop with the breath and I said, "Fuck you." That's the last thing I remember of that evening. The next morning, as my father escorted me out of the police station, I saw the wall just inside the door streaked with red and I knew it was my blood and when the air hit me outside I had never felt so free in my life. (*Watershed*, 47)

Hawks exclut de ses souvenirs le moment de l'arrestation propre, son séjour au commissariat, et ainsi sélectionne une partie de l'événement qui ne vaut que par l'action de résistance en elle-même, pas ses conséquences ni son résultat final ; une ellipse suit la dernière provocation de Hawks. Son sang sur la porte sert alors de trace de l'expérience d'une brutalisation qui, paradoxalement, l'a libéré. Le retournement de la position de victime de profilage racial en prenant la position de celui qui met en accusation les policiers annonce, à la fin du roman, le moment où Hawks redonne à la fonction qu'il avait revendiquée comme apolitique, celle d'hydrographe, un but de contestation en utilisant sa connaissance du terrain pour échapper au FBI lors du siège. Si dans le premier cas, il reprend l'assignation à son compte et la pousse vers sa conclusion logique, dans l'autre, le système de signes maîtrisé par Hawkes sous forme

topographique et hydrographique est mis au service d'une ligne de fuite littérale à visée politique contestataire.

L'encadrement de l'action par une logique politique consciente n'apparaît ainsi pas comme nécessaire, puisque grâce à la prise de distance entre lecteur et narrateur, le geste revendiqué comme apolitique peut être remis en contexte et en dialogue avec le reste des romans et apparaître dans sa dimension politisée. Ainsi dans *Telephone*, où le déni de Zach Wells par rapport à une quelconque dimension politisée de son action n'annule pas sa mission de sauvetage et le fait qu'il répare une exploitation organisée des femmes mexicaines : « I hadn't thought about politics at all, about Mexicans or Americans, black, brown, or white. I was there to take Rosalita Gonzalez and her friends home. I was there to save somebody, anybody. I needed that. » (*Telephone*, 203)

Dans *Percival Everett by Virgil Russell*, le récit d'une poursuite et d'un lynchage par le KKK s'établit dans l'espace incertain entre invention et souvenir qui caractérise le roman. Deux alternatives sont offertes comme issues à un trajet en voiture entre père et fils :

We were not chased. The familiar dirt lane led us back to the main highway, I stuck the pistol back in its home, and we said nothing, father and son, quietly sharing America. But it could have happened differently, leaving you a bit of business to tend to, deal with, sort with. (*PEBVR*, 211).

La naïveté qui se dégage de l'expression « quietly sharing America » donne une tonalité de *happy end* qui permettrait de penser qu'une forme de paix dans la coexistence entre le Klan et des personnages noirs peut être atteinte grâce aux valeurs de l'Amérique, alors que l'absence de catastrophe ici n'est imputable qu'au hasard de ne pas avoir été reconnu. On retrouve également ici une opposition entre la netteté de la première fin de l'histoire et l'accumulation de verbes dont les prépositions sont laissées isolées en fin de proposition grâce à l'antéposition de « business », un terme lui-même vague. La fin alternative est alors annoncée comme chargée, alourdie du poids de l'événement qui va être proposé. S'ensuit en effet un long passage détaillant la terreur de l'enfant et la capture du père, dans lequel ce dernier, après avoir référé à leur duo à la troisième personne dans la première version de l'histoire, s'adresse brutalement au fils en utilisant le pronom « you » : « We lurched forward, your ten-year-old arms catching you against the dash. » (*PEBVR*, 211) La pendaison du père est

alors détaillée à la première personne : « A noose was placed over my head and around my neck and you looked at my eyes and I told you again to run, run away fast, but you did not. » (*PEBVR*, 213) La brutalité de l'adresse à la deuxième personne combinée à la narration à la première personne renforce l'isolement des deux victimes au milieu de la foule du Ku Klux Klan, et toute la force verbale de la projection de la volonté du père de faire fuir son fils. Cette séquence imaginaire prend alors une dimension plus réelle que la précédente, et se révèle en réalité être un souvenir du père lorsque lui-même était enfant. Le tourbillon de la référentialité des pronoms ici et de la prise en charge de l'histoire confère à la circulation du souvenir traumatique une réalité quasi matérielle, forçant le lecteur à ne plus se préoccuper de la véracité ou non de l'histoire avant de la confirmer, et déplaçant ainsi l'expérience traumatique du racisme américain vers le terrain de la mémoire collective.

Ce voyage à travers les figures de diffraction, de répétition et différence, d'approches négatives et de concrétisation de l'affect via des modalités linguistiques et narratives a ainsi suivi une forme d'établissement d'un paradigme, celui de l'affect littéraire, dont le paradoxe inhérent serait bien la nécessité de mettre en valeur l'existence de l'espace entre éléments constitutifs du paradigme tout en reposant sur l'espace affectif existant entre texte et lecteur pour se constituer. La position de ce dernier est ainsi celle de Vlepo, qui doit créer des espaces et les habiter, avec pour responsabilité de vivre une vie humaine pour son maître et de ressentir ce qu'il devrait ressentir, sans pour autant que quoi que ce soit lui appartienne : « I was left not to fill in the gaps and holes but to make them, to create spaces where I could see and attempt to understand or to pursue some distinct narrative thread. » (*Frenzy*, 73) Vlepo est chargé du fardeau de ressentir à la place de, et est donc lié à son maître et à tout le reste de l'univers du roman de la manière la plus intime possible, en adoptant leur point de vue afin d'abstraire quelque fil narratif de ses visions, tout en incarnant l'entre-deux et l'illocalisable et en tentant de mener sa propre existence, dans un travail de lecture et de déconstruction permanente. Créé par Dionysos, Vlepo donne ainsi un presque-corps, comme tous les avatars de l'affect, à une étude de la relationnalité qui ne repose ni sur l'établissement de liens d'argent que l'on a montré comme historiquement corrompus, ni sur une

assignation toujours stable. « If incorporeal materialism is an empiricism it is a radical one, summed up by the formula: *the felt reality of relation*. » (Massumi, 16)

Conclusion

Le déploiement de grilles de lecture permettant dans les chapitres qui ont précédé de cheminer dans les textes d'Everett sous différents angles a conduit à l'examen de cet espace interstitiel qui est à la fois laissé de côté et nourri par ces grilles de lecture. En effet, le corpus passe par une mise en valeur de la littérarité de l'œuvre de fiction par le travail sur la langue, son artificialité, et la manière dont une œuvre littéraire s'inscrit dans les œuvres qui l'ont précédée et qu'elle convoque. Cette mobilisation qui passe par un travail sur les genres littéraires, sur les paradigmes diachroniques et territoriaux mobilisés, ainsi que sur les romans, qu'une lecture critique doit permettre de dépasser cette structure comme le véhicule d'une poétique littéraire et performative de l'affect. Cet affect circule dans les romans d'Everett sous la forme d'une passion pour le signe sous toutes ses formes, et les différentes manières dont les signes entre eux sont propices à l'élaboration de lignes sous leur forme de liens mais surtout de fractures, à la fois à l'intérieur des romans et dans le dialogue instauré entre ces romans.

Ce rétrécissement de la structure à ses principes essentiels, à savoir le point et la ligne, fait écho à la réduction du roman, dans *Percival Everett by Virgil Russell* et dans une moindre mesure dans *Telephone*, à ses deux traits les plus fondamentaux (ou axiomatiques, pour reprendre une terminologie mathématique). La question du narrateur comme point central du roman et ligne conductrice fait l'objet d'un travail de déconstruction qui lui donne substance et épaisseur, tout en rendant visible le principe de sa fonction et en créant les lignes de fuite nécessaires à sa remise en question. On peut voir dans cette action de repousser les possibilités et limites de la forme du roman une autre forme de défi lancé par Everett à lui-même et à ses lecteurs, quand on considère le sous-titre « a novel » qui accompagne les titres de *Erasure*, *Percival Everett by Virgil Russell*, *Telephone*, *The Water Cure*, *Glyph*, *Frenzy*, et *So Much Blue*, pour n'en citer que quelques-uns. L'interpellation qu'effectuent ces sous-titres instaure les conditions mêmes d'un travail de déconstruction, invitant à de nouveau prendre la parole d'Everett avec un grain de sel : la désignation des ouvrages comme roman force à considérer les limites du genre et à effectuer un travail de remise en question aussi bien que de confirmation de cette catégorisation. Cette interpellation force donc à un décentrement aussi bien qu'à une assignation à la place d'interpellé, comme développé

par Jean-Jacques Lecercle dans son ouvrage *De l'interpellation, Sujet, langage, idéologie* :

une interprétation qui tente de rendre justice aux capacités de résistance du sujet ainsi interpellé – une interpellation qui n'est pas seulement assujettissante mais aussi capacitante, dont le meilleur exemple est le passage de l'*infans*, qui n'a pas encore accès à la parole, au sujet d'énonciation, qui maîtrise le langage. Et ce mouvement nous fait passer de l'inconscience (l'idéologie n'appartient pas au champ de la conscience, et je pratique le système de la langue sans avoir conscience des règles qui le gouvernent) à la prise de conscience (je deviens pleinement sujet en prenant conscience du fonctionnement de l'idéologie qui m'assujettit et me place, et je prends une conscience métalinguistique du fonctionnement du système et de ses règles). Ce qui veut dire, au passage, qu'il n'y a pas d'interpellation qui ne suscite, au moins virtuellement (par possibilité nécessaire) une contre-interpellation. Bref, ce passage nous a menés d'un sens du terme "sujet", le sujet assujetti, à son autre sens, le sujet de plein droit, doué de capacité d'action (*agency*), centre de conscience et de responsabilité – sujet philosophique, sujet psychologique ou sujet politique dans un système démocratique²⁰⁸.

L'entrecroisement ici du sujet comme centre, et comme intersection, fait de l'interpellation et de la contre-interpellation le moment de condensation de la capacité du sujet à être dans le monde.

L'interpellation fonctionne ainsi, à la manière de la constitution de l'affect, comme point de départ et de réaction à une constitution du virtuel et de la possibilité d'actualisation du sujet lorsqu'il est confronté au langage. Le lecteur comme le narrateur se trouvent ainsi forcés d'entrer en friction avec leurs propres assignations. Cette catégorisation doit jeter le soupçon sur elle-même dès la première de couverture, en écho à l'autoréférentialité insuffisante à laquelle s'attachent les différentes formes de narrateur, et de l'invitation à toujours envisager la manière dont l'information est encadrée. L'interpellation à laquelle se livrent les romans du corpus vise ainsi à former le lecteur à un *ethos* d'attachement aux signes, en le maintenant sur le fil du rasoir entre lien et fracture entre ces derniers.

Le refus par Everett de clôturer le sens de sa production littéraire a rendu nécessaire d'envisager une lecture permettant de regrouper ses romans, mais également de rejeter un seul paradigme uniformisant. C'est ainsi que les chapitres qui précèdent ont été envisagés comme analogues à une suite de variations sur un même thème

²⁰⁸ Lecercle, Jean-Jacques. *De l'interpellation : Sujet, langage, idéologie*. Editions Amsterdam, 2019, pp.279-280.

musical, permettant un réagencement des romans en les examinant sous différents angles : l'idée du paradigme a été développée et remise en question sous les perspectives du genre littéraire, de l'organisation de l'espace, de l'organisation familiale et affective. On a vu que si les indices d'une enquête policière ou d'une remontée aux origines familiales suivaient la même forme que la dissémination de citations partielles d'Alice au pays des merveilles ou du *Kindertotenlied*, l'organisation de l'espace était ancrée dans les lignes de fracture du territoire, du Wyoming à la Californie. On a tenté dans l'organisation même des chapitres de suivre un mouvement interne allant et venant entre centre et périphérie, entre ar là-même, on a souhaité pouvoir reproduire à l'échelle d'une analyse critique la réinterprétation constante qu'Everett a pu mettre en œuvre des possibles de la forme littéraire. Chaque relecture et analyse se fait ainsi l'instrument d'une nouvelle variation de la partition qu'est le texte original.

Everett a en outre parsemé ses romans d'incursions d'une contrefaçon de lui-même, comme une manière de rappeler la porosité du texte face au monde extérieur, mais également l'inutilité qu'il y a à chercher dans la parole de ce personnage-auteur une possibilité de résolution ou de message à porter sur le roman. Ces avatars de l'auteur, dans le titre *Percival Everett by Virgil Russell* ou encore dans *I Am Not Sidney Poitier*, sont autant de diffractions d'une figure classique de l'autorité, qui permettent paradoxalement d'ouvrir et de questionner plutôt que d'apporter une clôture sur le texte, en performant l'insuffisance de la seule parole de l'auteur dans la construction de l'œuvre.

Dans le rapport d'opposition entre contrefaçon et authenticité de la parole, la littérature peut alors se faire politique lorsqu'elle cherche à provoquer un attachement au travail d'interprétation, à l'opposé du vide de la parole concomittant de l'ère du simulacre et de l'hypermédiatique instrumentalisé à des fins politiques. Cet hypermédiatique mis en valeur par la nature du slogan qu'on a pu examiner dans *Zulus* et *The Water Cure*, par l'omniprésence du simulacre dans les normes qui régissent les paradigmes territoriaux et familiaux, et par la présence de la télévision, est à l'opposé d'une éthique de la valeur du langage comme espace de co-construction. Le fait de ne pas comprendre, que Rancière décrit comme condition de possibilité d'un sens

commun « qui lie sans subordonner ni détruire²⁰⁹ », est alors le lieu d'une performativité de la littérature.

On espère dans ce travail avoir rendu justice à la richesse du corpus étudié, à la possibilité qu'il offrait d'explorer les limites du langage et de sa performance de ce qui est au cœur de la communauté humaine et littéraire, c'est-à-dire ce qui ne peut avoir lieu selon les mots de Nancy que dans un rapport :

Par le *commun* il faut entendre à la fois le banal, c'est-à-dire l'élément d'une égalité primordiale et irréductible à tout effet de distinction, et -- indiscernablement - le partagé, c'est-à-dire ce qui n'a lieu que dans le rapport, par lui et comme lui : par conséquent, ce qui ne se résout ni en « être » ni en « unité ». Cela, donc, qu'on ne peut même pas poser comme un singulier -. « le rapport » - sans faire lever l'essaim bourdonnant de ses pluriels. (Nancy, 10-11)

L'exhaustivité interprétative à laquelle invite l'œuvre d'Everett se heurte cependant au foisonnement des fils théoriques, philosophiques et poétiques, faisant de tout travail d'analyse une entreprise nécessaire mais incomplète, qui met en valeur l'ampleur de ce qui reste à analyser sans disqualifier les efforts de compréhension déjà fournis. On espère ainsi pouvoir dans des travaux futurs accorder davantage d'attention à des axes d'interprétation tels que les normes de la masculinité et de la féminité, ou la culture de l'écran déployée entre autres dans *Erasure*, *I Am Not Sidney Poitier*, et *American Desert*. La publication en octobre 2021 du prochain roman d'Everett, *The Trees*, permettra de renforcer l'inscription de son corpus dans la subversion de l'enquête, l'utilisation de la figure du double, et la remontée à la surface de l'histoire des États-Unis, comme semble le suggérer le résumé rendu disponible à ce jour par la maison d'édition Graywolf Press :

The Trees is a page-turner that opens with a series of brutal murders in the rural town of Money, Mississippi. When a pair of detectives from the Mississippi Bureau of Investigation arrive, they meet expected resistance from the local sheriff, his deputy, the coroner, and a string of racist White townfolk. The murders present a puzzle, for at each crime scene there is a second dead body: that of a man who resembles Emmett Till. The detectives suspect that these are killings of retribution, but soon discover

²⁰⁹ « Ne pas comprendre n'est pas un déficit. C'est l'interruption du mode dominant de processus de production du sens qui sans cesse rationalise l'œuvre de destruction. On peut certes comprendre le lien des fleurs sur les balcons aux caisses entassées sur le port, de ces caisses à la violence de l'exploitation coloniale et des belles paroles de la religion à l'ordre qui consacre cette violence. Mais ce savoir qui dénonce l'œuvre de destruction ne la répare pas. Il suit encore sa logique en dissolvant à son tour l'éclat des fleurs et celui des beaux sermons en production et distribution de plus value. Il faut savoir l'ignorer pour créer entre les fleurs des fenêtres, la beauté des paroles et les émerveillements d'artisans un lien égalitaire qui les conserve les unes à côté des autres dans leur droit égal à l'existence mais aussi qui les enrichisse en les transformant en traductions, échos et reflets les unes des autres et en principe d'autres traductions, échos et reflets à l'infini. C'est un autre usage du savoir, qui ne produit pas seulement une nouvelle sorte de fiction mais une autre sorte de sens commun, un sens commun qui lie sans subordonner ni détruire. » Rancière, Jacques. *Les bords de la fiction*, Editions du Seuil, 2017, p.140.

that eerily similar murders are taking place all over the country. Something truly strange is afoot. As the bodies pile up, the MBI detectives seek answers from a local root doctor who has been documenting every lynching in the country for years, uncovering a history that refuses to be buried. In this bold, provocative book, Everett takes direct aim at racism and police violence, and does so in a fast-paced style that ensures the reader can't look away. *The Trees* is an enormously powerful novel of lasting importance from an author with his finger on America's pulse²¹⁰.

Entre enquête, cadavres, jeu de mots opérant un pas de côté sur le nom du FBI, et mise en scène de la répétition comme différence, *The Trees* semble offrir des perspectives d'étude qui nourrissent celles adoptées ici.

On laissera cependant ici le dernier mot à John Hunt, narrateur de *Wounded*, et à la tranquille acceptation par laquelle il définit son rapport au territoire qu'il aime, pour qualifier le rapport établi au début de ce travail avec l'œuvre d'Everett et qui a caractérisé tout le cheminement effectué : « It's okay to love something bigger than yourself without fearing it. Anything worth loving is bigger than we are anyway. » (*Wounded*, 134)

²¹⁰ <https://www.graywolfpress.org/books/trees>, consulté le 3 septembre 2021.

Bibliographie

1. Corpus primaire et traductions

Everett Percival. *Suder*. LSU Press, 1983, réimpression 1999.

---. *Walk Me to the Distance*. University of South Carolina Press, 1985.

---. *The Body of Martin Aguilera*. Singapore Books, 1987

---. *For Her Dark Skin*. Owl Creek Press, 1990.

---. *Zulus*. Permanent Press, 1990.

---. *Watershed*. Beacon Press, 1996.

---. *Frenzy*. Graywolf Press, 1996.

---. *Cutting Lisa*. Louisiana State University Press, 2000.

---. *Grand Canyon, Inc: A Novella*. Versus Press, 2001.

---. *God's Country*. Beacon Press, 2003.

---, *American Desert: A Novel*. Faber and Faber, 2004.

---. *The Water Cure*. Graywolf Press, 2007.

---. *Wounded*. Faber and Faber, 2008.

---. *Assumption*. Graywolf Press, 2011.

---. *Erasure*. Graywolf Press, 2011.

---. *I Am Not Sidney Poitier*. Graywolf Press, 2011.

---. *Percival Everett by Virgil Russell*. Graywolf Press, 2013.

---. *Glyph*. Graywolf Press, 2014.

---. *So Much Blue: A Novel*. Graywolf Press, 2017.

---. *Telephone*. Graywolf Press, 2020.

Everett, Percival. *Glyphe: roman*. Actes Sud, 2008, trad. Anne-Laure Tissut

---. *Blessés: roman*. Actes Sud, 2007, trad. Anne-Laure Tissut.

---. *Désert américain*. Actes Sud, 2006, trad. Anne-Laure Tissut.

---. *Effacement: roman*. Actes Sud, 2005, trad. Anne-Laure Tissut.

---. *Le supplice de l'eau: roman*. Actes Sud, 2009, trad. Anne-Laure Tissut.

---. *Pas Sidney Poitier*. Actes Sud, 2011, trad. Anne-Laure Tissut.

---. *Percival Everett par Virgil Russell*. Actes Sud, 2014, trad. Anne-Laure Tissut.

2. Littérature critique sur Percival Everett : sélection

Bauer, Sylvie. « “Nouns, Names, Verbs” in The Water Cure by Percival Everett, or, “Can a Scream Be Articulate?” » *Revue Française d'Études Américaines*, vol. n° 128, n° 2, 2011, p. 99-108.

---. « Percival Everett's Grand Canyon Inc.: Self-Reliance Revisited ». *Canadian Review of American Studies*, vol. 43, n° 2, 2013, p. 257-68.

---. « “A Good Place to Throw Ashes to the Wind”: “Revenir Du Pays Des Morts” Ou Les Soubresauts de La Pensée Dans Percival Everett by Virgil Russell, de Percival Everett ». *Transatlantica : Revue d'Études Américaines*, vol. 1, 2014.

Bonnemère, Yves. *God's Country: The Mythic West Revisited*. Presses universitaires François-Rabelais, 2017.

Cannon, Uzzie. « A Bird of a Different Feather - Blues, Jazz, and the Difficult Journey to the Self in Percival Everett's *Suder* » in *Perspectives on Percival Everett*, éd.

Mitchell, Keith B. et Vander, Robin. University Press of Mississippi, 2013

- Demirtürk, E. L. « “Parodies of Whiteness”: Discursive Frames of Recognition in Percival Everett’s *I Am Not Sidney Poitier* ». *Journal of Literature and Art Studies*, vol. 1, n° 2, David Publishing Co., Inc., août 2011, p. 83-95.
- Déon, Marguerite. « Clichés and Cultural Icons in Percival Everett’s Fiction », Percival Everett International Conference, <http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=511&file=1> consulté le 20 mars 2019.
- Dischinger, Matthew. « Percival Everett’s Speculative Realities ». *Mississippi Quarterly*, vol. 68, n° 3-4, Summer-Fall 2015, p. 415-35.
- Dumas, Frédéric. « Trout Fishing and Red Herring: The Meaning of Going Wild in Percival Everett’s *Damned If I Do* ». *Canadian Review of American Studies*, vol. 43, n° 2, 2013, p. 225-42.
- Everett Percival. *Conversations with Percival Everett*. University Press of Mississippi, 2013.
- Feith, Michel. « Black Bacchus? Signifying on Classical Myth in Percival Everett’s *Frenzy* ». Presses universitaires François-Rabelais, 02.
<http://books.openedition.org/pufr/5462>.
- . « Philosophy Embedded in Space: Rethinking the Frontier in Percival Everett’s *Western Novels* ». *African American Review*, vol. 52, n° 1, 2019, p. 87-100.
- . « The Art of Torture in “The Water Cure”, by Percival Everett ». *Revue française d’études américaines*, n° 132, Editions Belin, 2012, p. 90-104.
- . « The Well-Tempered Anachronism, Or The C(o)Urse of Empire in Percival Everett’s *For Her Dark Skin* », Percival Everett International Conference, mars 2013, *Lectures du Monde Anglophone / LMA, 1, 2015*, © Publications Electroniques de l’ERAC, 2015. <http://eriac.univ-rouen.fr/the-well-tempered-anachronism-or-the-course-of-empire-in-percival-everetts-for-her-dark-skin/>, consulté le 20 mars 2019.

- Gay, Marie-Agnès. « “Wanted: straight words” in Percival Everett’s novel *Wounded* », *Lectures du Monde Anglophone / LMA*, 1, 2015, Percival Everett, <http://eriac.univ-rouen.fr/wanted-straight-words-in-percival-everetts-novel-wounded/> consulté le 20 octobre 2020.
- Gysin, Fritz. « The Pitfalls of Parody: Melancholic Satire in Percival Everett’s *Erasure* ». *Reading Percival Everett : European Perspectives*, édité par Claude Julien et Anne-Laure Tissut, Presses universitaires François-Rabelais, 2017, p. 63-80.
- Handley, William R. « Detecting the Real Fictions of History in *Watershed* ». *Callaloo*, vol. 28, n° 2, 2005, p. 305-12.
- Hayman, Casey. « Hypervisible Man: Techno-Performativity and Televisual Blackness in Percival Everett’s *I Am Not Sidney Poitier* ». *MELUS*, vol. 39, n° 3, Oxford Academic, septembre 2014, p. 135-54.
- Johnson, Michael K. « Looking at the Big Picture: Percival Everett’s Western Fiction ». *Western American Literature*, vol. 42, n° 1, University of Nebraska Press, 2007, p. 26-53.
- Julien, Claude. « Text and Paratext Interaction in *Watershed* » *Reading Percival Everett : European Perspectives*, édité par Claude Julien et Anne-Laure Tissut, Presses universitaires François-Rabelais, 2017, p. 63-80.
- . « The Real and the Unreal, or the Endogenous and the Exogenous: The Case of *Walk Me to the Distance and Wounded* ». *Canadian Review of American Studies*, vol. 43, janvier 2013, p. 243-56.
- Julien, Claude, et Anne-Laure Tissut, éditeurs. *Reading Percival Everett : European Perspectives*. Presses universitaires François-Rabelais, 2017.

- Le Cor, Gwen. « Les « fleurs mathématiques » de la poésie et la fiction américaine contemporaine : enjeux d'une intersection littérature-mathématiques pour l'étude de l'anglais scientifique ». *ASp. la revue du GERAS*, n° 66, novembre 2014, p. 121-36.
- Maniez Claire, et al. *Percival Everett Transatlantic Readings*. Editions Le Manuscrit, 2007.
- Maus, Derek C. *Jesting in Earnest: Percival Everett and Menippean Satire*. Univ of South Carolina Press, 2019.
- Meylor, Meagan. « Performing the Empty Archive: Feeling and Public Lands in the Bundy Case and Percival Everett's Grand Canyon, Inc. » *Western American Literature*, vol. 54, n° 1, University of Nebraska Press, juin 2019, p. 37-47.
- Mitchell, Keith. « Encountering the Face of the Other: Levinasian Ethics and Its Limits in Percival Everett's God's Country », Percival Everett International Conference, mars 2013, © Publications Electroniques de l'ERAC, 2015. <http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=509>, consulté le 21 mars 2019.
- Morton, Seth. « Locating the Experimental Novel in *Erasure* and *The Water Cure* ». *Canadian Review of American Studies*, vol. 43, n° 2, University of Toronto Press, 2013.
- Mossner, Alexa Weik von. « Mysteries of the Mountain: Environmental Racism and Political Action in Percival Everett's Watershed ». *Journal of American Studies of Turkey*. www.academia.edu, http://www.academia.edu/9787567/Mysteries_of_the_Mountain_Environmental_Racism_and_Political_Action_in_Percival_Everett_s_Watershed. Consulté le 28 octobre 2018.

- Mullins, Matthew. « Counter-Counterstorytelling: Rereading Critical Race Theory in Percival Everett's Assumption ». *Callaloo*, vol. 39, n° 2, Johns Hopkins University Press, 2016, p. 457-72.
- Murray, Rolland. « Not Being and Blackness: Percival Everett and the Uncanny Forms of Racial Incorporation ». *American Literary History*, vol. 29, n° 4, décembre 2017, p. 726-52.
- Petrides, Sarah I. *The Postregional Turn in Contemporary American Literature*. Diss. Brown U, 2008.
- Powell, Tamara. « Lord of Allusions: Reading Percival Everett's Erasure Through African American Literary History ». *Valley Voices: A Literary Review*, vol. 12, n° 2, Fall 2012, p. 100-07.
- Reber, Dierdra. « Headless Capitalism: Affect as Free-Market Episteme ». *Differences*, vol. 23, n° 1, 2012, p. 62-100. *rechercher.bu.univ-rennes2.fr*, <https://doi.org/10.1215/10407391-1533529>.
- Regnauld, Arnaud. « "I Am Afrege This Is True": Puzzling over Σ Not-Percival's Wor(l)Ds ». *L'Atelier*, vol. 5, n° 2, 2, décembre 2013, p. 18-28.
- Review: In Percival Everett's three-version « Telephone, » it's always the dealer's choice - Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/books/story/2020-05-15/review-percival-everetts-three-version-telephone>. Consulté le 15 septembre 2021.
- Ridley, Chauncey. « Van Go's Pharmakon: "Pharmacology" and Democracy in Percival Everett's Erasure ». *African American Review*, vol. 47, n° 1, novembre 2014, p. 101-11.
- Roof, Judith. « Everett's Hypernarrator ». *Canadian Review of American Studies*, vol. 43, n° 2, 2013, p. 202-15.

- . « So Much Blue: The Equanimity of Passionate Desperation ». *African American Review*, vol. 52, n° 1, 2019, p. 17-26.
- Sammarcelli, Françoise. « « Hesperus Is Phosphorus » : Percival Everett Par Virgil Russell et Les Fins Du Roman ». *Revue Française d'Études Américaines*, vol. N° spécial 145, n° 4, Belin, 2015, p. 196-210.
- Schmidt, Christian. *The Parody of Postblackness in I Am Not Sidney Poitier and the End(s) of African American Literature*. 2016.
- Stewart, Anthony. « Do you mind if we make Craig Suder white? » 2013, p. 113-25.
- . « Introduction: An Assembled Coterie ». *Canadian Review of American Studies*, vol. 43, n° 2, août 2013, p. 175-79.
- . « Uncategorizable Is Still a Category: An Interview with Percival Everett ». *Canadian Review of American Studies*, vol. 37, janvier 2007, p. 293-324. *ResearchGate*, <https://doi.org/10.1353/crv.2008.0003>.
- . « « Talking About Race, Exposing The Desire for the Post-Racial, and Percival Everett's Assumption », *Lectures du Monde Anglophone / LMA, 1, 2015, Percival Everett*
- © Publications Electroniques de l'ERAC, 2015.URL : <http://eriac.univ-rouen.fr/talking-about-race-exposing-the-desire-for-the-post-racial-and-percival-everetts-assumption/>
- Teplitzky, Alex. « Percival Everett Questions How We Trust Narratives in His New Novel, Telephone ». *Creative Capital*, <https://creative-capital.org/2020/05/14/percival-everett-questions-how-we-trust-narratives-in-his-new-novel-telephone/>. Consulté le 18 septembre 2021.
- Tissot, Anne-Laure. « L'écart dans l'œuvre de Percival Everett ». *Sillages critiques*, 2011.

---. « Percival Everett by Virgil Russell: le laboratoire du roman ». *Miranda*, vol. 16, n° 16, 2018.

Wyman, Sarah. « Percival Everett's Truth Telling Fictions in Word and Image », *African-American Review*, John Hopkins University Press, vol 51, n°2, 2018, pp.111-127.

3. Démarche indiciare et répercussions littéraires

Barkun, Michael. *A Culture of Conspiracy: Apocalyptic Visions in Contemporary America*. University of California Press, 2006.

Caraion, Marta. « 1. Le détail et l'indice ». *A contrario*, vol. n° 20, n° 1, décembre 2014, p. 3-14.

Centre culturel international Colloque. *Paul Ricoeur: les métamorphoses de la raison herméneutique actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 1er-11 août 1988*. Les édu Cerf, 1991.

Correard, Nicolas, et al. *L'herméneutique fictionnalisée: quand l'interprétation s'invite dans la fiction*. Classiques Garnier, 2014.

Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs*. Routledge, 2005.

Dechêne, Antoine. *Detective Fiction and the Problem of Knowledge: Perspectives on the Metacognitive Mystery Tale*. Springer International Publishing, 2018.

Derrida, Jacques. *La voix et le phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. [3e édition]., Presses universitaires de France, 1976.

Duflo, Colas. *Philosophies du roman policier*. ENS Editions, 1995.

Eco, Umberto. *La production des signes*. Le Livre de Poche, 1992.

---. *La Structure absente : Introduction à la recherche sémiotique*. Mercure de France, 1984.

Eisenzweig Uri. *Le Récit impossible: forme et sens du roman policier*. CBourgeois, 1986.

- Fabula, Équipe de recherche. « L'énigme : Colloque de Poitiers ». <https://www.fabula.org>,
https://www.fabula.org/actualites/l-enigme-colloque-de-poitiers_1710.php. Consulté
le 24 mai 2019.
- Gadamer, Hans Georg. *La philosophie herméneutique*. Autre tirage : 2001., Presses
universitaires de France, 1996.
- Ginzburg, Carlo. *À distance: neuf essais sur le point de vue en histoire*. Gallimard, 2001.
- . *Le fil et les traces: vrai faux fictif*. Verdier, 2010.
- . *Mythes emblèmes traces: morphologie et histoire*. Nouvelle édition augmentée.,
Verdier, 2010.
- Glinoeur, Anthony, et Michel Lacroix, éditeurs. *Romans à clés : Les ambivalences du réel*.
Traduit par Ghislaine Lavertu, Presses universitaires de Liège, 2017.
- Jameson, Fredric, et al. *La totalité comme complot : Conspiration et paranoïa dans
l'imaginaire contemporain*. Les Prairies Ordinaires, 2007.
- Joubert, Jacques. « « Le normal et le pathologique ». Relire Canguilhem ». *Revue des
sciences religieuses*, vol. 73, n° 4, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS,
1999, p. 497-518. www.persee.fr, <https://doi.org/10.3406/rscir.1999.3507>.
- Lardreau, Guy. *Présentation criminelle de quelques concepts majeurs de la philosophie:
fantaisie pédagogique*. Actes sud, 1997.
- Merivale, Patricia, et Susan Sweeney. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story
from Poe to Postmodernism*. University of Pennsylvania Press, 1999.
- Nealon, Jeffrey T. « Work of the Detective, Work of the Writer: Paul Auster's City of
Glass ». *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 42, n° 1, 1996, p. 91-110.
- Ricoeur, Paul. « La merveille, l'errance, l'énigme ». *Esprit (1940-)*, n° 289 (11), 1960, p.
1665-76.
- . *Le conflit des interprétations: essais d'herméneutique*. ÉdPoints, 2013.

- Ricœur, Paul, et al. *Paul Ricœur, les métamorphoses de la raison herméneutique: actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 1er-11 août 1988*. Éditions du Cerf, 1991.
- Soitos Stephen L. *The Blues Detective: A Study of African American Detective Fiction*. The University of Massachusetts Press, 1996.
- Spanos, William V. « The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination ». *Boundary 2*, vol. 1, n° 1, State University of New York at Binghamton, 1972, p. 147-68.
- Thouard, Denis. *L'Interprétation des indices: Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg n° 21-22*. Presses Univ. Septentrion, 2007.
- Tilley, Christopher Y. *Reading Material Culture: Structuralism, Hermeneutics and Post-Structuralism*. BBlackwell, 1990.
- Vinciguerra, Lorenzo. *Spinoza et le signe: la genèse de l'imagination*. Vrin, 2005.
- . *Spinoza et le signe : La Genèse de l'imagination*. Librairie Philosophique Vrin, 2005.
- Virno, Paolo. *Le souvenir du présent: essai sur le temps historique*. Éditions de l'Éclat, 1999.

4. Intertextualité, interdiscursivités, et transmédialités : fiction et théorie

- Ahn, Sungyong. « From theater to laboratory: two regimes of apparatus in the material assemblages of media culture ». *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 11, n° 1, janvier 2019.
- Alighieri, Dante. *La Divine Comédie: L'Enfer, Le Purgatoire, Le Paradis*. Flammarion, 2010.
- Alworth, David J. « Melville in the Asylum: Literature, Sociology, Reading ». *American Literary History*, vol. 26, n° 2, 2014, p. 234-61.

- Avezzù, Giorgio. « The deep time of the screen, and its forgotten etymology ». *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 11, n° 1, janvier 2019, p. 1610296.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Éditions Points, 2012.
- Bollack, Jean. *Dionysos et la tragédie: le dieu homme dans les Bacchantes d'Euripide*. Bayard, 2005.
- Brunel, Pierre. *Mythocritique*. Presses Universitaires de France, 1992.
- Caillois, Roger. *Les jeux et les hommes : Le masque et le vertige*, Gallimard, 1958, édition iBook.
- Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland: 150th Anniversary Edition*. Princeton University Press, 2015.
- Carson, Anne, et Euripides. *Bakkhai*. New Directions Publishing Corporation, 2017.
- Cohan, Steven, et Ina Rae Hark. *The Road Movie Book*. Routledge, 2002.
- Compagnon, Antoine. *La Seconde Main. Ou le travail de la citation*. Points, 2016.
- Constantine, Peter. « Ancient Words, Modern Words: A Conversation with Anne Carson ». *World Literature Today*, vol. 88, n° 1, 2014, p. 36-37.
- Cooper, James Fenimore. *The Last of the Mohicans*. Oxford University Press, 1998.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma. I. L'image-mouvement*. Édde Minuit, 1983.
- Detienne, Marcel. *Dionysos mis à mort*. Gallimard, 1998.
- Dudley-Edwards, Owen. *Burke and Hare*. Birlinn Limited, 2014.
- Eliot, George. *Silas Marner*. A Word To The Wise, 2013.
- Eliot, T. S. *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*. Faber & Faber, 2011.
- Escola, Marc. *Lupus in fabula: six façons d'affabuler La Fontaine*. Presses universitaires de Vincennes, 2003.
- Euripide, et al. *Médée*. Bilingual, Les Belles Lettres, 2012.
- Faulkner, William. *The Hamlet*. Knopf Doubleday Publishing Group, 2011.

- Feith, Michel. « Intertextuality and Interspirituality ». *Revue Française d'études Américaines*, vol. 141, n° 4, 2014, p. 159-70.
- FitzGerald, Edward. *Rubáiyát of Omar Khayyám*. OUP Oxford, 2010.
- Frost, Robert. *The Road Not Taken and Other Poems*. Courier Corporation, 2012.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Éditions du Seuil, 1982.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Faust (Éd.1881)*. Hachette Livre, 2013.
- Guastella, Gianni. « Virgo, Coniunx, Mater: The Wrath of Seneca's Medea ». *Classical Antiquity*, vol. 20, n° 2, 2001, p. 197-219. *JSTOR*,
<https://doi.org/10.1525/ca.2001.20.2.197>.
- Guynn, William. *Un cinéma de non-fiction: le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*. Traduit par Jean-Luc Lioult, Publications de l'Université de Provence, 2001.
- Hall, E. « Greek Tragedy and the Politics of Subjectivity in Recent Fiction ». *Classical Receptions Journal*, vol. 1, n° 1, janvier 2009, p. 23-42. *Crossref*,
<https://doi.org/10.1093/crj/clp006>.
- Hobson Geary. *The Remembered Earth: An Anthology of Contemporary Native American Literature*. University of New Mexico Press, 1991.
- Holloway, Karla FC. *Passed On: African American Mourning Stories, A Memorial*. Duke University Press, 2003.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. 2nd edition, Routledge, 2012.
- . *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. University of Illinois press, 2000.
- . *Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History*. Johns Hopkins University, 1989.
- . *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Psychology Press, 1994.

- Jameson, Fredric. *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic*. Verso, 1996.
- Juvan, Marko. *History and Poetics of Intertextuality*. Purdue University Press, 2008.
- Larson, Sidner J. « The Outsider in James Welch's "The Indian Lawyer" ». *American Indian Quarterly*, vol. 18, n° 4, 1994, p. 495.
- Lefkowitz, Mary R., et James S. Romm. *The Greek Plays: Sixteen Plays by Aeschylus, Sophocles, and Euripides*. Modern Library, 2016.
- Macherey, Pierre. « Histoire des savoirs et épistémologie ». *Revue d'histoire des sciences*, vol. 60, n° 1, 2007, p. 217-36.
- Mahler, Gustav. *Three Song Cycles in Vocal Score: Songs of a Wayfarer, Kindertotenlieder and Das Lied Von Der Erde*. Courier Corporation, 1991.
- Mangeot, Philippe, et Lise Wajeman. « Fiction critique: Entretien avec Marc Escola ». *Vacarme*, vol. 54, n° 1, 2011, p. 42.
- Martha, by Friedrich Von Flotow: Theatre Program , 1957 , Norwood Town Hall, National Opera Company of South Australia. 1957.*
- Matthiessen, Peter. *In the Spirit of Crazy Horse*. Random House, 2012.
- Méchoulan, Éric. « Intermédialité : ressemblances de famille ». *Intermédialités*, n° 16, avril 2011, p. 233-59.
- Melville, Herman. *Moby-Dick*. Penguin Books, 2012.
- Momaday, N. Scott. *House Made of Dawn*. University of Arizona Press, 1996.
- Nancy, Jean-Luc. *The Ground of the Image*. Fordham Univ Press, 2005.
- Olivesi, Stéphane. « Foucault, l'œuvre, l'auteur ». *Questions de communication*, n° 4, décembre 2003, p. 395-410.
- Paquet-Deyris, Anne-Marie. « "Follow Your Heart" (NBC, 1990): The Mirage of an Adaptation of Percival Everett's 1985 novel Walk Me to the Distance ». *Reading*

- Percival Everett : European Perspectives*, édité par Claude Julien et Anne-Laure Tissut, Presses universitaires François-Rabelais, 2017, p. 161-68.
- Poe, Edgar Allan. *The Purloined Letter: Short Story*. Harper Collins, 2013.
- Rorty Richard. *Contingence, ironie et solidarité*. AColin, 1993.
- Ryan, Marie-Laure. « Le transmedia storytelling comme pratique narrative ». *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, vol. 10, n° 10, 2017.
- Saint-Gelais, Richard. *Fictions transfuges: la transfictionnalité et ses enjeux*. Éditions du Seuil, 2011.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Routledge, 2015.
- Sapphire. *Push*. Random House, 2021.
- Scullion, Scott. « “Nothing to Do with Dionysus”: Tragedy Misconceived as Ritual ». *The Classical Quarterly*, vol. 52, n° 1, 2002, p. 102-37. JSTOR.
- Sorel Reynal. *Critique de la raison mythologique: fragments de discursivité mythique Hésiode, Orphée, Eleusis*. Presses universitaires de France, 2000.
- Steinbeck, John. *Of Mice and Men*. Penguin UK, 2000.
- Styron, William. *The Confessions of Nat Turner*. Open Road Media, 2010.
- Thouard, Denis. *L'Interprétation des indices: Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg n° 21-22*. Presses Univ. Septentrion, 2007.
- Twain, Mark. *Following the Equator: A Journey Around the World*. 2004. Project Gutenberg, <http://www.gutenberg.org/ebooks/2895>.
- . *A Tramp Abroad, Following the Equator, Other Travels*. Édité par Roy Blount Jr, First Thus edition, Library of America, 2010.
- . *The Adventures of Huckleberry Finn*. Collector's Library, 2010.

---. | *Following the Equator* | *Innocents Abroad*.

<https://www.shapell.org/manuscript/mark-twain-following-the-equator-innocents-abroad-notes/>. Consulté le 22 novembre 2019.

Vernant, Jean-Pierre et Vidal-Naquet, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne. I*. Éditions La Découverte, 1986.

Vion-Dury Juliette, et al. *Le lieu dans le mythe*. Presses universitaires de Limoges, 2002.

Welch, James. *The Indian Lawyer*. W.W. Norton, 2007.

Wright, Richard. *Native Son*. HarperCollins, 1940.

Yeats, William Butler. *Collected poems*. Simon and Schuster, 2008.

5. Territoires, nature, environnement et spatialisation, dans la fiction et ailleurs

Antonioli, Manola. *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*. L'Harmattan, 2004.

Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Galilée, 1981.

Beck, John. *Dirty Wars: Landscape, Power, and Waste in Western American Literature*. University of Nebraska Press, 2009.

Bertrand, Romain. *Le détail du monde: l'art perdu de la description de la nature*. Éditions du Seuil, 2019.

Bourdieu, Pierre. « Les trois états du capital culturel ». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 30, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1979, p. 3-6.

Brott, Simone. *Architecture for a Free Subjectivity: Deleuze and Guattari at the Horizon of the Real*.

« Children of the Vietnam War ». *Smithsonian*,

<https://www.smithsonianmag.com/travel/children-of-the-vietnam-war-131207347/>.

Consulté le 5 novembre 2019.

- Derrida, Jacques. *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Galilée, 1993.
- Fradet, Pierre Alexandre. *Derrida-Bergson: sur l'immédiateté*. Hermann, 2014.
- Gordon, Avery F., et Janice Radway. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. University of Minnesota Press, 2008.
- Guillaud Lauric. *Frontières barbares: l'espace imaginaire américain de C.B. Brown à Jim Morrison*. E-dite, 2000.
- Handley, William R. *Marriage, Violence and the Nation in the American Literary West*. Cambridge University Press, 2002.
- Handley, William R., et Nathaniel Lewis. *True West: Authenticity and the American West*. U of Nebraska Press, 2007.
- Hawkins, Gay, et al. *Culture and Waste: The Creation and Destruction of Value*. Rowman & Littlefield, 2003.
- Jameson, Fredric. *Fictions géo-politiques: cinéma, capitalisme, postmodernité*. Capricci, 2011.
- King Lovalerie. *Race, Theft, and Ethics: Property Matters in African American Literature*. Louisiana State University Press, 2007.
- Kolodny, Annette. *The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*. UNC Press Books, 1984.
- Letellier, Bénédicte. « Saisir la pensée diagrammatique, lectures plurielles ». *Acta Fabula*, n° vol. 6, n° 2, août 2005. <http://www.fabula.org/revue/document962.php>, consulté le 20 novembre 2019
- Liotard Jean François. *Le différend*. Éditions de Minuit, 1983.
- Mcgurl, Mark. « The New Cultural Geology ». *Twentieth Century Literature*, vol. 57, n° 3/4, 2011, p. 380-90.

- Milton, John R. *The Novel of the American West*. First Edition edition, University of Nebraska Press, 1980.
- Morrison, S. *The Literature of Waste: Material Ecopoetics and Ethical Matter*. Palgrave Macmillan US, 2015.
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Gld, Harvard University Press, 2013.
- Ruffin, Kimberly N. *Black on Earth: African American Ecoliterary Traditions*. University of Georgia Press, 2010.
- Sabot, Philippe. « De Foucault à Macherey, penser les normes ». *Methodos. Savoirs et textes*, n° 16, janvier 2016.
- Weinstein Arnold Louis. *Nobody's Home: Speech, Self, and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*. Oxford University Press, 1993.
- Wolfe, Cary. *Critical Environments: Postmodern Theory and the Pragmatics of the « Outside »*. U of Minnesota Press, 1998.

6. Théorie et histoire littéraire

- Adamson, Joni. *American Indian Literature, Environmental Justice, and Ecocriticism: The Middle Place*. University of Arizona Press, 2001.
- Allen, Chadwick. *Blood Narrative: Indigenous Identity in American Indian and Maori Literary and Activist Texts*. Duke University Press, 2002.
- Amalric, Jean-Luc. *Ricœur, Derrida. L'enjeu de la métaphore*. Presses Universitaires de France, 09.
- Aubry, Gwenaëlle, et al. *Fragments d'un discours théorique: nouveaux éléments de lexicologie littéraire*. Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2015.

- Baroni, Raphaël. *L'oeuvre du temps: poétique de la discordance narrative*. Éddu Seuil, 2009.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Éditions du Seuil, 1973.
- . *S/Z*. Média Diffusion, 2015.
- Bauman, Zygmunt. *Postmodern Ethics*. 1 edition, Wiley-Blackwell, 1993.
- Berthelot, Francis et Pier, John. *Narratologies contemporaines: approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*. Éddes Archives contemporaines, 2010.
- Boever, Arne De. *Narrative Care: Biopolitics and the Novel*. Bloomsbury Academic, 2014.
- Bouju, Emmanuel. *Dans le dos noir de la fiction: figures et théorie du contrat littéraire à travers quelques romans contemporains. (Don DeLillo, Paul Auster, Antonio Muñoz Molina, Javier Marías)*. Presses universitaires de Rennes, 2018.
- . « Exercice des mémoires possibles de l'histoire et littérature à-présent : quelques remarques sur la transcription de l'histoire dans le roman contemporain ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 65, avril 2010.
- Bouju, Emmanuel, et al. *Pouvoir de la littérature: de l'energeia à l'empowerment*. Presses universitaires de Rennes, 2019.
- Bourassa, Alan. *Deleuze and American Literature: Affect and Virtuality in Faulkner, Wharton, Ellison, and McCarthy*. Palgrave Macmillan, 2009.
- Bourlez, Fabrice. *Pourparlers: Deleuze entre art et philosophie*. Épure, Éditions et presses universitaires de Reims, 2013.
- Brown, John L., et al. « The Uses of Literature ». *World Literature Today*, vol. 61, n° 3, 1987, p. 496.
- Buydens, Mireille, et Gilles Deleuze. *Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze*. J. Vrin, 2005.

- Caïra, Olivier. *Définir la fiction: du roman au jeu d'échecs*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011.
- Calvino, Italo. *Leçons américaines: aide-mémoire pour le prochain millénaire*. Gallimard, 1989.
- Chavoz, Ninon. « Lionel Ruffel, Brouhaha. Les mondes du contemporain ». *Lectures*, Liens Socio, juin 2016.
- Chevrette, Eric. « Lire Le Narrateur. Tensions de La Narration Hétérodiégétique Dans Le Roman Contemporain En France et Au Québec Par Francis Langevin ». *University of Toronto Quarterly*, vol. 87, n° 3, 2018, p. 129-31.
- Citton, Yves. *Lire, interpréter, actualiser: pourquoi les études littéraires?* Belles Lettres, 2007.
- *Pour une interprétation littéraire des controverses scientifiques*. Éditions Quae, 2013.
- Cohen, Samuel. *After the End of History: American Fiction in the 1990s*. University of Iowa Press, 2009.
- Cor, Gwen Le. « Les mathématiques à l'épreuve de la fiction : valse et disjonction ». *Textes et contextes*, n° 8, décembre 2013. <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=425>, consulté le 14 octobre 2019.
- Crane, Gregg D., et Gregg David Crane. *Race, Citizenship, and Law in American Literature*. Cambridge University Press, 2002.
- Culler Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Henley : Routledge & Kegan Paul, 1980.
- Culler, Jonathan D. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Routledge, 1993.
- Dannenberg, Hilary P. *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Édité par David Herman, University of Nebraska Press, 2008.

- Delorme, Jean. *Parole, figure, parabole: recherches autour du discours parabolique*. Presses universitaires de Lyon, 1987.
- Deluermoz, Quentin. *Pour une histoire des possibles: analyses contrefactuelles et futurs non advenus*. Éditions du Seuil, 2016.
- Demanze, Laurent. *Les fictions encyclopédiques: de Gustave Flaubert à Pierre Senegès*. ÉdCorti, 2015.
- Demirtürk, Emine Lâle. *The Contemporary African American Novel: Multiple Cities, Multiple Subjectivities, and Discursive Practices of Whiteness in Everyday Urban Encounters*. Rowman & Littlefield, 2012.
- Derrida, Jacques. *La dissémination*. Éditions du Seuil, 1993.
- . *Positions*. University of Chicago Press, 1982.
- . « The Law of Genre ». *Critical Inquiry*, vol. 7, n° 1, University of Chicago Press, 1980, p. 55-81.
- Didier, Béatrice, et al. *Poétiques du néant: Leopardi, Baudelaire, Pessoa*. SEDES, 1998.
- Doležel, Lubomír. *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage*. Johns Hopkins University Press, 2010.
- Dufays, Jean Louis. *Stéréotype et lecture*. PMardaga, 1994.
- Durix, Jean Pierre. *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism*. Macmillan press StMartin's press, 1998.
- Eagleton, Terry. *After Theory*. Penguin UK, 2004.
- Eco, Umberto. *Les limites de l'interprétation*. Grasset, 2014.
- Escola, Marc, éditeur. *Théorie des textes possibles*. 2012.
- Faris, Wendy B. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Vanderbilt University press, 2004.

- Faris, Wendy B et Zamora, Lois Parkinson. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Duke University Press, 1995.
- Felski, Rita. « Critique and the Hermeneutics of Suspicion ». *M/C Journal*, vol. 15, n° 1, novembre 2011. <http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/431>. Consulté le 13 décembre 2019.
- Francis Langevin. « Le romanesque dans les fictions contemporaines ». *Temps Zéro*, vol. 8, n° 8, 2014.
- Frangipane, Nicholas. « Freeways and Fog: The Shift in Attitude between Postmodernism and Post-Postmodernism from The Crying of Lot 49 to Inherent Vice ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 57, n° 5, octobre 2016, p. 521-32.
- Garnier, Classiques. *Fictions de L'Après: J. M. Coetzee, I. Kertesz, W. G. Sebald: Temps Et Contretemps de la Conscience Historique*. CLASSIQUES GARNIER edition, Classiques Garnier, 2012.
- Gates, Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. Oxford University press, 1988.
- Gaylard, Gerald. *After Colonialism: African Postmodernism and Magical Realism*. Wits University Press, 2005.
- Gefen, Alexandre. *Réparer le monde: la littérature française face au XXIe siècle*. Éditions Corti, 2017.
- Goldsmith, Kenneth. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. Columbia University Press, 2011.
- Goux, Jean Paul. *La fabrique du continu: essai sur la prose*. Champ Vallon, 1999.
- Grauer, Victor A. « Toward a unified theory of the arts ». *Semiotica*, vol. 94, n° 3, 1993, p. 233-52.

- Grossberg, Lawrence, et Bryan G. Behrenshausen. « Cultural Studies and Deleuze-Guattari, Part 2: From Affect to Conjunctures † ». *Cultural Studies*, vol. 30, n° 6, 2016, p. 1001-28.
- Guynn, William. *Un cinéma de non-fiction: le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*. Traduit par Jean-Luc Lioult, Publications de l'Université de Provence, 2001, 2001.
- Hansen, Per Krogh, et al. *Strange Voices in Narrative Fiction*. Walter de Gruyter, 2011.
- Hayles, N. Katherine. *The Cosmic Web: Scientific Field Models and Literary Strategies in the Twentieth Century*. Cornell University Press, 2018.
- Hepburn, Allan. *Troubled Legacies: Narrative and Inheritance*. University of Toronto Press, 2007.
- Huehls, Mitchum. « The Post-Theory Theory Novel ». *Contemporary Literature*, vol. 56, n° 2, septembre 2015, p. 280-310.
- . *After Critique: Twenty-First Century Fiction in a Neoliberal Age*, Oxford Studies in American Literary History, Oxford University Press, 2016
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. [1st ed.], Routledge, 1988.
- . *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier Univ. Press, 2010.
- Hutchinson, Peter. *Games Authors Play*. Methuen, 1983.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Taylor and Francis, 2002.
- Jenny, Laurent. *La parole singulière*. Belin, 1990.
- Kolodny, Annette. *The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*. UNC Press Books, 1984.

- Kowalewski, Michael. *Deadly Musings: Violence and Verbal Form in American Fiction*. Princeton University Press, 1993.
- Kristeva, Julia. *Semeiotike: recherches pour une sémanalyse*. Nouvelle présentation., Points, 2017.
- Kronick, Joseph G. *Derrida and the Future of Literature*. State University of New York Press, 1999.
- Krupat, Arnold. *New Voices in Native American Literary Criticism*. Smithsonian Institution Press, 1993.
- Lageira, Jacinto. *La déréalisation du monde: réalité et fiction en conflit : essai*. Actes sud, 2010.
- Langer Susanne Katherina Knauth. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. New American Library, 1951.
- Langevin, Francis, et Raphaël Baroni. « Polyphonies: voix et valeurs du discours littéraire: Introduction ». *Arborescences: Revue d'études françaises*, n° 6, 2016, p. 1. [rechercher.bu.univ-rennes2.fr, https://doi.org/10.7202/1037501ar](https://doi.org/10.7202/1037501ar).
- Lardreau, Guy. *La véracité: essai d'une philosophie négative*. Verdier, 1993.
- . *L'exercice différé de la philosophie: à l'occasion de Deleuze*. Ed. Verdier, 1999.
- . *Présentation criminelle de quelques concepts majeurs de la philosophie: fantaisie pédagogique*. Actes sud, impr. 1997, 1997.
- Laurent Lepaludier. *Métatextualité et métafiction*. Presses universitaires de Rennes, 2003.
- Lecerle, Jean-Jacques. « Il y a événement et événement ». *Polysèmes. Revue d'études intertextuelles et intermédiaires*, n° 7, janvier 2005, p. 249-64.
- . *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*. Routledge, 2012.

- Lethem, Jonathan. « The Ecstasy of Influence ». *Harper's Magazine*, février 2007.
Harpers, <https://harpers.org/archive/2007/02/the-ecstasy-of-influence/>.
- Macherey, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. ENS éditions, 2014.
- Machor, James L., et Philip Goldstein. *Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies*. Psychology Press, 2001.
- Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. Armand Colin, 2004.
- Marie-Laure Ryan. « From Narrative Games to Playable Stories: Toward a Poetics of Interactive Narrative ». *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies*, vol. 1, n° 1, 2009, p. 43-59.
- Marin, Louis. *Politiques de la représentation*. Kimé, 2005.
- Marshall, Kate. « What Are the Novels of the Anthropocene?: American Fiction in Geological Time ». *American Literary History*, vol. 27, n° 3, août 2015, p. 523-38.
- Martin, Jean Clet. *Leçons sur Derrida: déconstruire la finitude*. Ellipses, 2015.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Sens et non-sens*. Gallimard, 1996.
- Mikkonen, Kai. « “There Is No Such Thing as Pure Fiction”: Impossible Worlds and the Principle of Minimal Departure Reconsidered ». *Journal of Literary Semantics*, vol. 40, n° 2, janvier 2011. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1515/jlse.2011.007>.
- Miller, J. Hillis. « The Critic as Host ». *Critical Inquiry*, vol. 3, n° 3, 1977, p. 439-47.
[rechercher.bu.univ-rennes2.fr, https://doi.org/10.1086/447899](https://doi.org/10.1086/447899).
- Milton, John R. *The Novel of the American West*. First Edition edition, University of Nebraska Press, 1980.
- Moretti, Franco. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. Verso, 2005.

- Moya, Paula L. *The Social Imperative: Race, Close Reading, and Contemporary Literary Criticism*. 1 edition, Stanford University Press, 2015.
- Nealon, Jeffrey T. « Jokes and the Performative in Austin And Derrida; or, The Truth is a Joke? » *Cultural Critique*, vol. 95, n° 1, 2017, p. 1-24.
- . « The Discipline of Deconstruction ». *PMLA*, vol. 107, n° 5, 1992, p. 1266-79.
- Phelps, Hollis. « Badiou, Keyser, and the Theo-Mathematics of the Infinite ». *Theology and Science*, vol. 12, n° 1, 2014, p. 49-63. *rechercher.bu.univ-rennes2.fr*, <https://doi.org/10.1080/14746700.2013.868119>.
- Radin, Paul. *The Trickster: A Study In American Indian Mythology*. Pickle Partners Publishing, 2015.
- Rancière, Jacques. *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*. Hachette littératures, 1998.
- . *Les bords de la fiction*. Éditions du Seuil, 2017.
- Rebein, Robert. *Hicks, Tribes & Dirty Realists: American Fiction after Postmodernism*. University Press of Kentucky, 2001.
- Roach, Joseph. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. Columbia University Press, 1996, p. 320 Pages.
- Roemer, Kenneth M et Porter, Joy. *The Cambridge Companion to Native American Literature*. Cambridge University Press, 2005.
- Ryan, M.-L. « From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative ». *Poetics Today*, vol. 27, décembre 2006, p. 633-74.
- . *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Indiana University Press, 1991.

- . « Cheap Plot Tricks, Plot Holes, and Narrative Design ». *Narrative*, vol. 17, n° 1, 2009, p. 56-75.
- Saldívar, Ramón. « The Second Elevation of the Novel: Race, Form, and the Postrace Aesthetic in Contemporary Narrative ». *Narrative*, vol. 21, n° 1, 2013, p. 1-18.
- Sauvagnargues, Anne. *Deleuze et l'art*. Presses universitaires de France, DL 2005, 2005.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?* Seuil, 1999.
- Smith, L. *Indians, Environment, and Identity on the Borders of American Literature: From Faulkner and Morrison to Walker and Silko*. Springer, 2008.
- Smith, Lindsey Claire. *Indians, Environment, and Identity on the Borders of American Literature: From Faulkner and Morrison to Walker and Silko*. 1st ed., Palgrave Macmillan, 2008.
- Smith, Rachel Greenwald. *Affect and American Literature in the Age of Neoliberalism*. Cambridge University Press, 2015.
- Stewart, Susan. *Crimes of Writing: Problems in the Containment of Representation*, Duke University Press, 1994.
- Tanner, Tony. *The American Mystery: American Literature from Emerson to DeLillo*. Cambridge University Press, 2000.
- Teuton, Christopher B. *Deep Waters: The Textual Continuum in American Indian Literature*. U of Nebraska Press, 2018.
- Vermeulen, Timotheus, et Robin van den Akker. « Notes on Metamodernism ». *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 2, n° 1, janvier 2010, p. 5677.
- Walsh, Jeffrey. *American War Literature, 1914 to Vietnam*. Macmillan, 1982.
- Watson, David. « Vanishing Points; or, the Timescapes of the Contemporary American Novel ». *Studia Neophilologica*, vol. 88, n° 1 [Supplement], 2015, p. 1-11.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*.
Routledge, 1984.

Williams, Jeffrey, et Jeffrey T. Nealon. « Saving Deconstruction ». *PMLA*, vol. 108, n° 5,
1993, p. 1165-67.

7. Théorie de l'affect, valeurs du signe, et politique de la littérature

Abel, Marco. *Violent Affect: Literature, Cinema, and Critique after Representation*.
University of Nebraska Press, 2007.

Agamben, Giorgio. *La Guerre civile : Pour une théorie politique de la stasis*. Points,
2015.

Ahern, Stephen. *Affect Theory and Literary Critical Practice: A Feel for the Text*. Springer
International Publishing, 2019.

Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Routledge, 2013.

Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. www.press.uchicago.edu,
<https://www.press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/S/bo3620295.html>.
Consulté le 6 février 2019.

Bourdieu, Pierre, et Jean-Claude Passeron. *La Reproduction: Éléments pour une théorie
du système d'enseignement*. Minuit, 2018.

Bourlez, Fabrice. *Pourparlers: Deleuze entre art et philosophie*. Épure, Éditions et presses
universitaires de Reims, 2013.

Buydens, Mireille, et Gilles Deleuze. *Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze*. J. Vrin,
2005.

Caputo, John D. *More Radical Hermeneutics: On Not Knowing Who We Are*. Indiana
University Press, 2000.

- Chénétiér, Marc. « Corps et âme : écrire bleu ». *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n° 1, 1, Association française d'études américaines (AFEA), octobre 2005.
- Chirimuuta, M. *Outside Color: Perceptual Science and the Puzzle of Color in Philosophy*. MIT Press, 2015.
- Citton, Yves. « Esquisse d'une économie politique des affects ». *Spinoza et les sciences sociales : de la puissance de la multitude à l'économie des affects*, Éditions Amsterdam, 2008, p. 45-123. *HAL Archives Ouvertes*, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00846521>.
- . *Pour une écologie de l'attention*. Éditions du Seuil, 2014.
- Coste, Jacques-Henri, et Vincent Dussol. *The Fictions of American Capitalism: Working Fictions and the Economic Novel*. Springer Nature, 2020.
- Coviello, Peter. *Intimacy In America: Dreams Of Affiliation In Antebellum Literature*. University of Minnesota Press, 2005.
- Crenshaw, Kimberle. « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color ». *Stanford Law Review*, vol. 43, n° 6, 1991, p. 1241-99.
- Deleuze, Gilles. *Pourparlers: 1972-1990*. les Édde Minuit, 1990.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie, 2*. Minuit, 2013.
- Derrida Jacques. *Marges de la philosophie*. Éditions de Minuit, 1972.
- Derrida, Jacques. *On Touching, Jean-Luc Nancy*. Stanford University Press, 2005.
- Escola, Marc, éditeur. *Théorie des textes possibles*. 2012.
- Flatley, Jonathan. *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Harvard University Press, 2009.

- Grossberg, Lawrence, et Bryan G. Behrenshausen. « Cultural Studies and Deleuze-Guattari, Part 2: From Affect to Conjunctures † ». *Cultural Studies*, vol. 30, n° 6, 2016, p. 1001-28.
- Hejinian, Lyn. *The Language of Inquiry*. University of California Press, 2000.
- Holloway, Karla FC. *Legal Fictions: Constituting Race, Composing Literature*. Duke University Press, 2014.
- James, Ian. « Naming the Nothing: Nancy and Blanchot on Community ». *Culture, Theory and Critique*, vol. 51, n° 2, juillet 2010, p. 171-87.
- Kirkby, Joan. « “Remembrance of the Future”: Derrida on Mourning ». *Social Semiotics: « The Political Futures of Jacques Derrida »*, vol. 16, n° 3, 2006, p. 461-72.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Editions du Seuil, 2015.
- Lardreau, Guy. *La véracité: essai d'une philosophie négative*. Verdier, 1993.
- . *L'exercice différé de la philosophie: à l'occasion de Deleuze*. Verdier, 1999.
- Latour, Bruno, et Bruno Latour. *Sur le culte moderne des dieux faitiches [sic]: suivi de Iconoclash*. La Découverte, 2009.
- Lecerle, Jean-Jacques. *De l'interpellation : Sujet, langage, idéologie*. Editions Amsterdam, 2019.
- Lipovetsky, Gilles. *L'ère du vide: essais sur l'individualisme contemporain*. [Nouvelle édition augmentée d'une postface]., Gallimard, 1993.
- Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press, 2002.
- . *Politics of Affect*, John Wiley & Sons, 2015.
- . *What Animals Teach Us about Politics*. Duke University Press Books, Duke University Press, 2014.
- Nancy, Jean Luc. *Au fond des images*. Galilée, 2003.

- . *La communauté désavouée*. Galilée, 2014.
- . *La communauté désœuvrée*. Christian Bourgois, 2011.
- Nealon, Jeffrey Thomas. *Alterity Politics: Ethics and Performative Subjectivity*. Duke University Press, 1998.
- Nelson, Maggie. *The Art of Cruelty: A Reckoning*. 1 edition, W. W. Norton & Company, 2012, édition iBook.
- Rabaté, Jean-Michel. *The Pathos of Distance: Affects of the Moderns*. Bloomsbury Publishing USA, 2016.
- Reber, Dierdra. « Headless Capitalism: Affect as Free-Market Episteme ». *Differences*, vol. 23, n° 1, 2012, p. 62-100.
- Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Editions du Seuil, 2000.
- Sauvagnargues, Anne. *Deleuze et l'art*. Presses universitaires de France, DL 2005.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford University Press, 1987.
- Shell, Marc. *Money, Language, and Thought: Literary and Philosophic Economies from the Medieval to the Modern Era*. JHU Press, 1993.
- Shoemaker, Sydney. « The Inverted Spectrum ». *Journal of Philosophy*, vol. 79, n° July, Journal of Philosophy Inc, 1982, p. 357-81.
- Vinciguerra, Lorenzo. « Mark, Image, Sign: A Semiotic Approach to Spinoza ». *European Journal of Philosophy*, vol. 20, n° 1, 2012, p. 130-44.
- Wolfe, Cary. *Before the Law: Humans and Other Animals in a Biopolitical Frame*. University of Chicago Press, 2013.

Index

- affect, 17, 19, 20, 21, 30, 33, 79, 121, 160, 199, 209, 235, 313, 350, 351, 353, 354, 355, 359, 360, 362, 364, 365, 366, 368, 369, 372, 377, 379, 381, 382, 383, 385, 387, 388, 389, 394, 396, 401, 434
- affectif, 11, 14, 15, 19, 106, 201, 212, 213, 216, 286, 289, 295, 297, 307, 322, 343, 372, 373, 374, 384, 386, 394, 401
- argent, 70, 75, 86, 87, 232, 235, 246, 286, 291, 292, 311, 320, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 339, 341, 343, 345, 346, 348, 401
- assignation, 20, 23, 25, 38, 42, 47, 98, 104, 107, 108, 140, 151, 165, 197, 215, 219, 220, 230, 233, 234, 250, 268, 272, 313, 325, 330, 351, 363, 391, 392, 393, 395, 396, 399, 402
- attachement, 12, 15, 20, 21, 36, 49, 107, 144, 201, 206, 209, 210, 212, 229, 230, 231, 286, 289, 304, 320, 322, 346, 348, 350, 352, 353, 355, 359, 360, 373, 382, 386, 387, 388, 390
- attention, 12, 15, 25, 31, 39, 54, 57, 68, 76, 80, 98, 102, 105, 114, 118, 126, 133, 189, 199, 204, 222, 225, 235, 252, 259, 263, 264, 275, 279, 282, 286, 302, 332, 367, 368, 371, 373, 377, 378, 380, 382, 384, 386, 387, 388, 392, 435
- carte, 13, 15, 16, 18, 43, 122, 123, 200, 202, 217, 222, 223, 231, 232, 246, 275, 281, 284, 305, 316, 369, 370
- cartes, 18, 40, 88, 199, 243, 262, 337, 339
- cartographie, 14, 75, 208, 215, 223, 251, 256, 281, 286, 312, 319
- cartographies, 327
- communauté, 18, 23, 25, 27, 39, 41, 44, 45, 47, 52, 69, 73, 74, 93, 116, 187, 198, 204, 216, 234, 286, 287, 288, 329, 352, 372, 392, 394, 395, 397, 437
- corps, 5, 9, 12, 19, 21, 26, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 62, 63, 64, 65, 67, 70, 76, 77, 81, 86, 92, 101, 116, 121, 126, 127, 128, 130, 132, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 163, 165, 169, 189, 191, 203, 216, 218, 227, 231, 236, 241, 244, 256, 258, 274, 289, 298, 299, 309, 310, 330, 331, 340, 359, 364, 365, 366, 367, 368, 376, 377, 379, 380, 383, 387, 396, 401 *Cutting Lisa*, 6
- Deleuze et Guattari, 231, 279, 281, 354, 422
- Derrida, 142, 177, 182, 188, 208, 235, 236, 253, 293, 294, 415, 423, 424, 427, 430, 431, 432, 435, 436

détective, 72, 101, 102, 105, 106, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 122, 133, 134, 136, 140, 151, 152, 159, 160, 202, 268, 294, 317

diffraction, 17, 31, 47, 96, 144, 156, 163, 247, 274, 288, 356, 357, 358, 368, 373, 387, 388, 393, 401

échelle, 6, 11, 20, 24, 25, 39, 54, 62, 90, 99, 100, 105, 137, 157, 170, 171, 195, 236, 239, 247, 259, 260, 263, 266, 282, 284, 286, 289, 293, 295, 311, 312, 319, 348, 357

entretien, 99, 142, 209, 232, 300, 334, 353, 354

exergue, 93

filiation, 29, 54, 55, 56, 193, 200, 287, 289, 304, 311, 313, 319, 321, 352

frontière, 31, 39, 47, 53, 80, 83, 193, 203, 231, 279, 322, 341, 365

genre littéraire, 24, 39, 99, 105, 151, 179, 186, 292, 293, 322

géographie, 44, 66, 243, 281, 325

Ginzburg, 11, 20, 101, 102, 103, 152, 172, 173, 416, 417, 421

herméneutique, 13, 15, 18, 19, 23, 24, 32, 59, 68, 92, 106, 123, 193, 352, 356, 362, 415, 416, 417

indice, 11, 17, 18, 56, 72, 104, 108, 121, 123, 131, 132, 138, 140, 162, 170, 171, 332, 415

interdiscursivités, 11, 176, 194, 417

interpellation, 10, 32, 39, 53, 68, 75, 113, 399

intertextualité, 93, 101, 169, 178, 179, 182, 187, 193, 194, 200, 231, 255, 257, 288

intertextualités, 11

limites, 8, 11, 14, 16, 23, 24, 25, 26, 30, 34, 38, 39, 47, 58, 61, 63, 65, 68, 76, 78, 83, 86, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 100, 101, 108, 109, 120, 122, 129, 132, 134, 136, 152, 153, 154, 158, 163, 171, 180, 195, 224, 232, 253, 257, 266, 272, 274, 277, 278, 294, 357, 358, 361, 362, 365, 366, 368, 372, 377, 381, 382, 390, 392, 395, 396, 397, 427

Massumi, 283, 354, 355, 376, 377, 383, 402, 436

mythe, 12, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 37, 39, 40, 44, 46, 48, 49, 54, 77, 79, 85, 86, 123, 127, 134, 168, 195, 197, 206, 214, 219, 221, 228, 232, 302, 303, 364, 390, 422

mythique, 32, 233, 421

mythologie, 28, 29, 49, 68, 70, 73, 76, 85, 86, 122, 124, 203, 224, 265, 304

origine, 20, 32, 33, 37, 57, 68, 93, 121, 131, 138, 158, 182, 183, 184, 186, 187, 203, 205, 207, 208, 213, 214, 217, 221, 224, 230, 233, 236, 237, 238, 241, 254, 281, 305, 313, 314, 325, 364, 366

paradigme, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 20, 25, 37, 54, 56, 68, 74, 81, 87, 88, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 112, 113, 118, 123, 124, 125, 127, 131, 132, 134, 136, 139, 140, 141, 150, 152, 155, 157, 160, 162, 165, 167, 169, 171, 172, 174, 184, 186, 188, 196, 197, 198, 199, 210, 215, 222, 225, 231, 235, 257, 258, 265, 275, 283, 286, 287, 289, 292, 293, 294, 295, 302, 311, 312, 331, 332, 350, 351, 355, 356, 357, 365, 371, 401, 417, 421

paradigme indiciaire, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 20, 25, 56, 74, 81, 99, 101, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 112, 113, 118, 123, 124, 127, 132, 134, 136, 137, 139, 141, 150, 152, 155, 157, 160, 162, 165, 167, 169, 171, 172, 174, 184, 196, 197, 198, 215, 222, 225, 231, 235, 257, 275, 283, 286, 292, 295, 312, 350, 351, 417, 421

Plata, 25, 39, 51, 55, 58, 63, 70, 117, 118, 132, 146, 154, 202, 203, 204, 215, 222, 223, 238, 239, 241, 245, 250, 254, 255, 256, 275, 366, 377, 378, 399

réécriture, 8, 26, 27, 30, 31, 32, 39, 69, 76, 85, 87, 127, 169, 185, 186, 192, 194, 197, 221, 228, 232, 241, 251, 256, 302, 303, 340, 364, 371, 382

rhizomatique, 279, 280, 287, 355

rhizome, 55, 106, 177, 191, 231, 256, 275, 280, 281, 282, 283, 319, 377

source, 8, 9, 32, 35, 73, 94, 125, 131, 153, 157, 178, 185, 196, 225, 236, 252, 306, 341, 359, 384

trace, 11, 17, 67, 135, 136, 142, 146, 150, 171, 173, 179, 222, 235, 236, 267, 324, 331, 389, 399

transmédiatique, 113

Titre : De l'énigme à l'affect : Territoires littéraires et paradigmes mouvants dans les romans de Percival Everett

Mots clés : paradigme indiciaire, théorie de l'affect, assignation, intertextualité, interpellation

Résumé : Cette thèse vise à examiner les romans écrits par Percival Everett au prisme d'un paradigme de l'énigme et des attentes et grilles d'interprétations que ce dernier exige et subvertit pour refuser toute clôture du sens. Une remise en question des formes mêmes du paradigme et de l'abstraction s'ensuit, pour mettre en valeur les lignes de fuite du texte. L'attention que l'énigme convoque de la part du lecteur mène à une réflexion sur la valeur des signes et des manières de les lier, pour mettre en évidence le portrait qu'Everett peint des histoires des États-Unis à travers les mots contractuels et les trahisons enfouies.

Différents plans de relations entre les signes interagissent: entre cartographie intertextuelle de textes et de mythes, diffractions du paradigme indiciaire dans la structure narrative, et règles de l'héritage, de la transmission et de la transaction, et des traités rompus qui caractérisent le passé territorial des États-Unis. La circulation des signes ouvre dans le texte un espace pour que l'affect se déploie. A travers ces paradigmes subvertis, le corpus touche à des questions quant au potentiel de la littérature en tant que performance d'une parole affective et politique.

Title : From enigma to affect: Literary territories and shifting paradigms in Percival Everett's novels

Keywords : evidential paradigm, affect theory, assigning, intertextuality, interpellation

Abstract : This thesis aims to examine the novels written by Percival Everett through the lens of an enigmatic paradigm that is used to establish expectations and grids of interpretation, and, in the end, is left without closure. It leads to question the value of paradigms and abstraction, and to highlight lines of flight. The type of attention demanded by the enigma leads to a reflection on the value of the signs, in relationship to the specificity of the picture of the United States' histories Everett is painting, through the idea of binding words and betrayals forgotten.

Different planes relationships between signs interact: the intertextual cartography one must establish of the palimpsestic texts and myths, the evidential paradigm deployed in their narrative structure, and the form of inheritance, transactions regarding the land, and history and territory as defined by broken treaties. Circulation therefore creates a space for affect to become embodied in the texts. Through these paradigmatic structures detailed and subverted, Everett's novels achieve an experimental and metatextual questioning of the possibilities of literature as a performative medium for political and affective irruption.