Transatlantica
Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2013
Revisiting the Gilded Age / Littérature et philosophie

« 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.

Sylvie Bauer

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/transatlantica/6381
DOI : 10.4000/transatlantica.6381
ISSN : 1765-2766

Éditeur
Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Référence électronique
Sylvie Bauer, « « 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* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 19 février 2014, consulté le 03 février 2023. URL : http://journals.openedition.org/transatlantica/6381 ; DOI : https://doi.org/10.4000/transatlantica.6381

Ce document a été généré automatiquement le 3 février 2023.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

« 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.

Sylvie Bauer

Introduction

1 Dans *À quoi pense la littérature ?*, un essai publié en 1990, Pierre Macherey postule que « littérature et philosophie sont "mêlées" inextricablement. Du moins l'ont-elles été jusqu'au moment où l'histoire a instauré entre elles une sorte de partage officiel » (Macheray, 1990, 9). S'il reconnaît ce partage officiel, c'est pour mieux en démontrer le caractère historique et contester une ligne de séparation fondée sur un « caractère de détermination essentielle » (Macheray, 1990, 10). Son projet est alors non pas de chercher à trouver les indices d' « une "littérature" vide ou pleine de "philosophie" et d'une "philosophie" vide ou pleine de "littérature" » (Macheray, 1990, 10), les guillemets qu'il utilise suggérant des catégories figées dans un syntagme qui en délimiterait les contours, opposant deux blocs inébranlables dans leur essence. Il ne s'agit en effet pas, selon Macherey, de « faire avouer [au texte littéraire] un sens caché dans lequel se résumerait leur destination spéculative » (Macheray, 1990, 10). Les termes importants ici sont bien « résumer » et « destination », qui voueraient l'œuvre littéraire à un destin bien funeste, celui de pouvoir être subsumé à une fonction instrumentale, de n'être que le véhicule au service d'un message sur l'Être, la vérité ou une universalité canonique. Les textes littéraires auraient alors un sens, une destination et une fonction de dévoilement. À cela, Pierre Macherey oppose « leur constitution plurielle, susceptible comme telle de modes d'approches différenciés » (Macheray, 1990, 10). En d'autres termes, la littérature pense, comme le suggère si

joliment le titre de son ouvrage, mais peut-être que la véritable question est : « comment pense-t-elle ? ». Processus plus que sentence, balbutiement plus qu'affirmation, il ne s'agit sans doute pas de chercher dans le texte littéraire une quelconque révélation qui illustrerait la pensée philosophique, ni sans doute d'en considérer l'écriture comme le supplément d'âme d'une telle pensée. Il ne s'agit pas non plus de démêler les fils qui tressent « inextricablement » philosophie et littérature, ce qui reviendrait à leur restituer des places assignées, à redire la séparation entre spéculation et fiction, si tant est que l'une n'est pas le reflet spéculaire de l'autre.

2 Démêler ce qui relève de la littérature et de la philosophie n'est d'ailleurs pas chose aisée, même si l'on peut souscrire à la distinction que font Deleuze et Guattari entre la philosophie, « l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts » (Deleuze et Guattari, 1991, 8) et l'art dont le but est « d'arracher le percept aux perceptions d'objets et aux états d'un sujet percevant, d'arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre. Extraire un bloc de sensations, un pur être de sensations » (Deleuze et Guattari, 1991, 158). L'art et la philosophie seraient alors deux modalités de la pensée qui, selon Deleuze et Guattari, ne se conçoivent pas l'une sans l'autre, débordant de leurs champs respectifs car elles sont avant tout des devenirs, même si ceux-ci sont de natures différentes :

> les figures esthétiques n'ont rien à voir avec la rhétorique. Ce sont des sensations : des percepts et des affects, des paysages et des visages, des visions et des devenirs. Mais n'est-ce pas aussi par le devenir que nous définissons le concept philosophique, et presque dans les mêmes termes ? Pourtant les figures esthétiques ne sont pas identiques aux personnages conceptuels. Peut-être passent-ils les uns dans les autres, dans un sens ou dans l'autre [...] mais c'est dans la mesure où il y a des sensations de concepts et des concepts de sensations. Ce n'est pas le même devenir. Le devenir-sensible est l'acte par lequel quelqu'un ou quelque chose ne cesse de devenir-autre (en continuant d'être ce qu'il est), tournesol ou Achab, tandis que le devenir conceptuel est l'acte par lequel l'événement commun lui-même esquive ce qu'il est. Celui-ci est l'hétérogénéité comprise dans une forme absolue, celui-là l'altérité engagée dans une manière d'expression. (*Qu'est-ce que la philosophie ?*, 168)

3 Flux hétérogènes, littérature et philosophie seraient alors comme un agencement collectif d'énonciation dans lequel plan d'immanence et plan de composition se jouent dans une même partition, faisant pousser, comme le dit Deleuze, des lignes de déterritorialisation (Deleuze et Parnet, 1996, 89). En cela, elles sont indissociables, se créent l'une et l'autre du dehors et du dedans, sur leurs propres limites, dans ce que Deleuze et Guattari nomment « la non-philosophie » et le « non-art », nécessaires « à chaque instant de leur devenir ou de leur développement » (Deleuze et Guattari, 1991, 206). Ce faisant, elles deviennent « indécidables et [...] indiscernables, comme si [elles] partageaient la même ombre, qui s'étend à travers leur nature différente et ne cesse de les accompagner » (206).

4 Il ne s'agit pas alors de lire dans la littérature l'autre de la philosophie, mais bien plus des zones de voisinage qui tendent vers des devenirs. Tel se fait entendre, d'ailleurs, le titre du dernier roman en date de Percival Everett, *Percival Everett by Virgil Russell*, paru en 2013, qui mêle l'auteur de *l'Enéide* à la philosophie analytique, associe *La Divine Comédie* aux *Principia Mathematica*, brouille les niveaux ontologiques en s'intitulant du nom de son auteur devenu alors personnage supposé d'un texte qui jamais ne mentionnera son nom. « Percival Everett » est d'emblée inclus dans le cercle de « Virgile », « Dante » ou « Bertrand Russell » dont les référents réels ne peuvent que

hanter les *personae* fictifs. À cela s'ajoute la présence fantomatique de Frege, lorsque l'on sait que le titre initialement prévu pour ce roman était *Frege's Puzzle* et, pris dans un tissu référentiel, le lecteur ne peut pas ne pas avoir à l'esprit la question de la sémantique des noms propres, celle de l'identité et celle de la vérité. Le titre du roman dessine alors une sorte d'abîme sans doute quelque peu comparable aux neuf cercles de l'Enfer et du Paradis dans lequel la question de l'Être semble se poser dès la lisière du texte en insistant sur des constructions, sur la création d'un espace, peut-être, dans lequel le nom propre – au sens communément admis plus que comme Frege l'envisage – se métamorphose par le biais d'une collision de signifiés. Malgré la signature apposée sur la couverture du livre, ce que le titre semble annoncer est l'effacement d'un auteur devenu création composite de son texte lui-même annoncé d'emblée comme mémoire vive de pans importants de la culture occidentale, rappel fulgurant de ces « writings on the wall » qui sont la seule trace de l'humain dans *Zulus* (Everett, 1990).

5 En effet, nulle part il ne sera question de Percival Everett ni de « Percival Everett » dans le roman, à moins qu'ils ne soient partout, disséminés dans le collage narratif qui constitue le texte. On serait bien en peine de résumer ce roman, patchwork de récits esquissés, puis laissés en suspens, ouvrage qui se présente comme le texte écrit par un père pour son fils : « And I've written something for you. He looked at my face. Not to you, but for you. It's sort of something you would write, if you wrote » (Everett, 2013, 3). Se mêlent alors des réminiscences teintées d'oubli, des esquisses d'intrigues – la vie d'un éleveur de chevaux, d'un médecin tour à tour ou simultanément de campagne et de ville, d'un peintre chez qui arrive une femme qui prétend être sa fille, les aventures d'un groupe de vieillards dans leur maison de retraite – sans liens autres, peut-être, que ce texte du père, sans point d'ancrage, comme autant de flux hétérogènes. À cela s'ajoutent des considérations sur l'art, la politique, l'Histoire, le langage, la philosophie, non pas sous forme d'une théorie, mais de bribes portées par des voix différentes. Le résultat est une œuvre fragmentaire et « convulsive », dirait Deleuze, dans laquelle les parties ne s'aboutent pas pour former une totalité cohérente et pour lesquelles le lecteur est tenté « d'inventer entre elles des relations non-préexistantes » (Deleuze, 1993, 78). On peut alors peut-être esquisser l'idée que tout se passe, dans ce roman, aux confins, dans les interstices, dans les espaces indéfinissables et non figurables où se dessinent ce que Deleuze et Guattari nomment « les idées vitales » (Deleuze et Guattari, 1991, 197), les objets mentaux de la philosophie, de l'art et de la science. En d'autres termes, c'est la question du sens qui se pose dans ce roman, dans lequel les voix narratives semblent revenir du pays des morts, mettant ainsi le langage en rapport avec sa propre limite pour mieux affronter le chaos en le survolant.

Le retour à la lettre

6 Le roman s'organise en trois parties, respectivement intitulées « Hesperus », « Phosphorus » et « Venus » plaçant le texte sous le signe de Vénus et du puzzle de Frege, qui postule que « l'étoile du matin est identique à l'étoile du soir ». La structure générale n'est pas non plus sans évoquer *La Divine Comédie*, non seulement parce que l'une des voix narratives affirme « being well past mezzo del camino di nostra vita » (Everett, 2013, 150), mais aussi et surtout car les éléments constitutifs du texte de Dante ponctuent le roman, fournissant au lecteur un cadre reconnaissable, tout à la fois

affirmé et rejeté dans les limbes d'une mémoire collective et d'une morale quelque peu frelatée.

7 L'un des narrateurs anonymes, résident dans une maison de retraite, s'approche d'une porte réelle ou bien née de son imagination, en compagnie d'Emily Kurakowski, retraitée aussi brillante que démente. L'un pousse la chaise roulante de l'autre, venue « l'escorter ». Mais tous deux refusent de voir ce cheminement comme une version moderne et allégorique de la *Divine Comédie* :

> Emily is stopping me here, mainly because she refuses to be called a Virgil and because she, as I, we, simply cannot bring ourselves to play dumb enough to entertain any business about the circles of hell or about eternal torments, punishment, restraint, or whatever bugs and annoys the Christian souls that love to read Dante over and over. We will not pass through limbo or Limbo (is it a place with a proper name?), will not climb up and over any hairy-backed demons, wrestle with she-wolves, chat with Horace and Ovid, take joy in watching the anguish of our evil enemies. Nice poem, is all I'll say. But hell? Abandon all hope, all who think there are gates (173).

8 Ce passage concentre un certain nombre des contradictions qui parcourent le roman. Tout d'abord, il présente le texte de Dante comme un modèle moral et métaphysique qui ne concerne que les âmes chrétiennes susceptibles d'y trouver l'allégorie d'un monde soumis à l'idée d'une vie après la vie, d'une vie éternelle fondée sur la rétribution des péchés. Il s'agit alors d'un monde de la mort, où seul compterait un modèle fait de places assignées, résultant d'un parcours, un cheminement certes escarpé mais dont les lignes immuables aboutiraient à une finalité – l'enfer, les limbes, le paradis. Il suffirait alors de suivre ces lignes pour atteindre un but fixé d'avance, dans un geste de désincarnation où les êtres ne seraient plus des sujets, mais bien des fonctions, comme le suggère la désignation hybride de Virgile, nom propre transformé en nom commun par l'adjonction d'un article indéfini. Le nom ne désigne alors plus ni le poète ni le personnage de Dante, mais bien la fonction d'un guide, indépendant de toute réalité corporelle, de la même manière que les limbes sont renvoyées à l'état d'une référence in-substantielle, ni lieu, ni nom propre, littéralement un non-lieu. Le choix de l'écrire avec et sans majuscule a pour première conséquence de faire osciller « L /limbo » entre le nom propre et le nom commun, dans une incertitude catégorielle qui tout à la fois désigne et efface le terme comme signifiant d'un lieu et d'un concept.

9 Ce retour à la lettre qui s'incarne sur la page dénoue le mot d'un sens immédiatement saisissable et en diffère la présence immédiate, rappelant son statut linguistique qui, plutôt, en fait bifurquer le sens : nom propre, lieu, lieu avec un nom propre. Si quelque chose se fait alors entendre là, dans cette écriture que Derrida qualifierait peut-être de « non phonétique », c'est bien plus le lieu de la langue que celui d'un sens refusé non seulement parce que l'hésitation sur la majuscule « brise le nom » (Derrida, 1967, 40) visiblement, mais aussi parce que, tout en convoquant le texte de Dante, le personnage le renvoie à son seul statut de texte : « Nice poem, is all I'll say ». S'affirme alors ici la radicale séparation du mot et du monde, la disparition d'une quelconque correspondance entre les mots et une réalité vers laquelle ils ouvriraient un passage : « Abandon all hope, all who think there are gates ». Si l'on résume : aucun guide, aucune trajectoire, aucune rencontre, aucune révélation. En d'autres termes, c'est dans l'ici du texte que se joue le roman (« Emily stopped me here »), comme si les mots qui le composent étaient l'unique présence identifiable et existante, comme si, pour reprendre les termes de Derrida, « nous [étions] dépossédés de la présence convoitée

dans le geste de langage par lequel nous tentons de nous en emparer » (Derrida, 1967, 197). Sauf qu'ici, nulle tentative de reconstituer une présence autre que celle du langage ne se fait jour malgré la puissance évocatrice des images déployées par le texte à travers l'énumération de ce qui constitue une mémoire collective pour les lecteurs de *La Divine Comédie*. Les louves, les démons, Horace et Ovide n'ont d'autre réalité que celle du « joli poème », dans une tension entre saisissement et dé-saisissement, tension qui, selon Derrida, « opère comme une puissance de mort au cœur de la parole vive : pouvoir d'autant plus redoutable qu'il ouvre autant qu'il menace la possibilité de la parole » (Derrida, 1967, 198).

« Une puissance de mort au cœur de la parole vive »

10 Cette « puissance de mort » traverse *Percival Everett By Virgil Russell* de bout en bout, comme en témoignent les trois parties qui le composent. La première, adresse d'un père à son fils, rassemble les morceaux épars des ébauches narratives qu'il lui écrit. La seconde, sans doute inventée elle aussi par le père, est tout entière consacrée aux aventures d'un narrateur à la première personne du singulier, pensionnaire d'une maison de retraite. La dernière se présente comme la parole d'un personnage dans le coma, à la lisière de la mort. Le fil qui semble relier ces parties est la voix qui affirme, à la première page, avoir écrit « quelque chose », voix d'un père qui s'adresse à son fils, ou plutôt qui prend la parole pour lui, sinon en son nom. Mais parler d'*une* voix, tout autant que de parties semble encore donner une structure, évoquer un fil que le lecteur pourrait suivre et dont il pourrait dérouler la bobine de façon linéaire. Or, de même que les limbes se diffractent, les voix sont multiples, souvent indistinctes et indiscernables. En d'autres termes, on serait bien en peine de délimiter des contours, de tracer un chemin de lecture.

11 Ce qui rend ce frayage impossible est la présence de voix désincarnées et, comme le suggère le titre du premier chapitre de la première partie –« Confluences »–, s'agrègent dans le flot narratif, sans différenciation possible. Ainsi, à chaque fois que s'amorce un récit, à chaque fois que se dessinent des personnages, une voix fait irruption pour estomper les contours et rendre instable la construction de référents. Les voix se font alors évanescentes et se dérobent à toute saisie, dans un jeu de pronoms personnels et de noms propres flottants, que la voix narrative se plaît à brouiller sans cesse. Ce brouillage est d'autant plus fort qu'aucun marqueur de dialogue ne ponctue le texte. La narration est tantôt à la troisième personne du singulier, tantôt à la première personne, tantôt à la deuxième personne, sans qu'il soit possible d'identifier la voix narrative, au point que l'on ne sait jamais qui parle, d'où s'engage la parole, dans une diffraction constante du *je* qui met en cause toute notion de sujet en tant qu'il serait stable et comme un point fixe autour duquel s'organiserait une narration. Au début de la deuxième partie, une voix résume ainsi la perplexité du lecteur, ou plutôt s'adresse au lecteur en ces termes :

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

> I will clear up the matter forthwith, directly, tout de suite. *I* am telling this story. (107)

12 Les sept occurrences de la première personne du singulier ne font rien en effet ici pour dissiper l'absence de clarté car, loin de désigner un narrateur et de fixer un point de référence, elles ne donnent aucune réponse à la question : « just who the fuck is telling this story ? ». Il ne s'agit pas tant de clarifier le propos que de l'opacifier, de le rendre plus dense, car bien plus que d'hypothétiques personnages, c'est le langage et la langue qui sont en question. Plus qu'une approche « directe », cette mise au point accuse au contraire la radicale séparation entre un signifiant et un signifié quel qu'il soit. Certes, le lecteur peut émettre des hypothèses – un père, un fils, l'auteur, pourquoi pas ? – mais il n'en reste pas moins que ces hypothèses, sont tout à la fois validées et invalidées par le renvoi que la voix fait de la question au lecteur lui-même et à ses attentes. En d'autres termes, la question d'une identité narrative est le problème du lecteur et non celui d'un texte qui n'y répond pas autrement qu'en affirmant sa nature textuelle, comme l'indiquent les italiques utilisés dans la dernière phrase. En d'autres termes, la marque de la première personne du singulier, dont on s'attend à ce qu'elle fonctionne comme un embrayeur et un vecteur de sens, rappelle son statut de signe instable, de la même manière que le lecteur lui-même est présenté comme un signe conventionnel qui ne recouvre aucune réalité déterminée, mais plutôt une entité mouvante, plurielle (« counted repeatedly »), tout aussi instable, insaisissable et fragmentaire que le « narrateur » (on different days »). Cette instabilité prévient toute tentative de définition de l'un comme de l'autre, toute velléité de les inscrire dans une identité, au sens où *I* serait identique à un signifié reconnaissable et à lui-même. Comme le souligne la voix narrative de *The Water Cure*, elle-même problématique, « There is a difference between 'I cannot run another yard' and 'I will not run another yard'. And the difference is not because *cannot* is not the same as *will not*. It is because the *I's* are different » (Everett, 2007, 23). Le sujet est alors avant tout sujet grammatical, place vide dans une phrase, figurée par un signe que rien ne lie à la réalité, indifférent en somme au réel: « [...] and so I find myself merely a sign, and like any sign I am indifferent to the nature of the thing that I designate, or, for lack of a better word, signify [...] » (Everett, 2007, 7).

13 Ce doute jeté sur la signification produit plusieurs effets. En refusant tout ancrage narratif, le texte s'écrit sur le mode de l'impersonnel, en dépit des personnages auxquels ici et là, en particulier dans la deuxième partie, le lecteur peut se raccrocher. L'utilisation récurrente de la première personne du singulier tend paradoxalement à l'effacer, à nier toute singularité à un *je* unique et central. C'est un peu comme lorsque Deleuze et Guattari écrivent qu'« un livre n'a pas d'objet ni de sujet » (Deleuze et Guattari, 1980, 9) et qu'ils ajoutent que « dès qu'on attribue le livre à un sujet, on néglige ce travail des matières, et l'extériorité de leurs relations. On fabrique un bon Dieu pour des mouvements géologiques » (9). En l'absence de toute voix unifiante, de toute stabilité rassurante, de tout fil directeur, le lecteur fait comme une plongée dans le langage qui défait toute identité, stabilité, continuité. C'est bien la matière qui travaille dans ce roman, le langage, « indifférent à ce qu'il désigne » et se refusant à toute visée qui véhiculerait une vérité ou un sens caché dévoilé par la lecture. Car dans *Percival Everett by Virgil Russell*, il n'y a nul Dieu organisateur, nulle pensée structurante qui proposerait *une* ligne à suivre. Les lignes sont multiples, hétérogènes, soumises à un langage tout-puissant qui défie toute belle unité organique et préfère le foisonnement, la contradiction, l'hétérogène.

14 Un long paragraphe intitulé « The Second Face of Desire » (222-223) est consacré au langage. Il se déploie sur la page comme une phrase sans début ni fin, encadré qu'il est de points de suspension. Il est effectivement comme en suspens, s'écrit par le milieu, emblématique en cela de l'ensemble du roman, dans lequel les lignes narratives se croisent, se coupent, bifurquent en se refusant à toute linéarité au sens où cela voudrait dire que l'on suivrait une trajectoire de son commencement à sa fin. Le texte déborde de tout cadre, de la même manière que ce que, faute d'un terme plus approprié, nous appellerons la phrase, déborde de ses points de suspension qui indiquent l'absence de début et de fin. Ce paragraphe n'est bordé que par les marques de son suspens, comme une interruption du cours des choses, ainsi que le suggère le titre de la section suivante, « So, as I was Saying ». Le langage n'y est pas décrit, ce qui est rendu impossible par sa précédence, et l'on en est réduit, dit le texte à « circle where we think language might reside » (222). Il y est présenté comme essentiel:

> [...] it is all-powerful and without judgment and it can state its own apparent inadequacy and then overcome it, revealing that we are the site of the failure, create contexts, is contexts, is not the sum of its parts, and we cannot see, imagine, the whole of it, cannot imagine it at all and it creates gods for us to pray to, gods for us to fear and love, creates religions and then refutes them, creates a way for us to talk about the unknown, about language itself and yet does not create itself, is not created, just is, and we cannot imagine ourselves without it, cannot imagine without it, because it is god and lets us know that god is just a word, that god is just a grammar, that its grammar is just our feeble construct to approach its radiance, it has nothing to do with texts, it has nothing to do with words, and probably has nothing to do with our thoughts and the things we think when we know we know nothing when we know there is nothing when nothing is our last safe cave of language [...] (223)

15 Malgré cette « grammaire » qui tente de saisir le monde et le langage, ce qui ressort ici est une impression de chaos, l'impression que le langage, tout-puissant, ne cesse de repousser ses propres limites, de se dérober à tout contrôle par « nos pensées », auxquelles il est aussi indifférent qu'il l'est au monde. On assiste peut-être ici à ce que la voix narrative de *The Water Cure* nomme « the whole mess of language, yearning for a decent visual metaphor to connect it with the world toward which it is so indifferent » (Everett, 2007, 7). Si le langage n'a rien à voir avec nos pensées, alors, la question même de la pensée se pose, ainsi que celle du sens. Comment le sens se construit-il si le langage échappe au locuteur, s'il se nourrit de ses propres contradictions et permet d'énoncer chaque chose et son contraire ? Il semble que ce qui se joue ici est loin d'être une annihilation du langage et du sens, malgré l'utilisation récurrente de la forme négative. Au contraire, il se dégage l'impression d'une prolifération possible, due en partie au mouvement infini et à l'énergie contenus dans ce paragraphe. Si la pensée semble insaisissable, c'est parce qu'elle ne procède pas de façon monolithique et linéaire, mais bien plus par soubresauts, dans les interstices d'un langage mis, comme le dirait Deleuze, « en rapport avec sa propre limite, avec une sorte de "non langage" » (Deleuze, 1967, 22).

« Revenir du pays des morts »

16 Cette énergie, c'est celle qui, refusant toute structure arborescente, procède du chaos, de l'incapacité dans laquelle le lecteur de trouve de cadrer les récits, de les capturer dans une forme reconnaissable. Elle se manifeste dans de longs paragraphes dénués de

ponctuation, comme si rien ne pouvait interrompre le flot des mots, comme si le langage passait outre les règles de la grammaire, comme si se parlait, ici, une sorte de langue étrangère. S'adressant aux adverbes, la voix narrative affirme ainsi: « I will *probably*, *without a doubt* and *without fail* admit to your undying, if I may be so dramatic, importance to the language I speak and you would do well to recognize that the language to which I refer is not English, but merely, crucially, human language » (Everett, 2013, 144). Se dessine ici l'universalité d'une langue dont, dirait Deleuze, les équilibres ne sont plus réglés par « la syntaxe formelle ou superficielle, mais [par] une syntaxe en devenir, une création de syntaxe qui fait naître la langue étrangère dans la langue, une grammaire du déséquilibre » (Deleuze et Guattari, 1993, 141). La langue se fait alors corps, tout en substance, « aphalle et acéphale », pour reprendre les termes de Jean-Luc Nancy (Nancy, 2006, 14), sans sujet ni objet et pourtant embrassant le monde, comme en témoigne cet extrait :

> And then there was you, me, us, red and black in the evening light lost to the wearing of hats and eager to return to stories that used to make some sense eager to recall easily demarcated boundaries of identity and designation and eager to resketch the likenesses of faces that were either familiar or desired wanting in the darkness of the wee hours which were no smaller than the rest to smell cooking that promised to free us all from the chains of understanding yes ourselves and all those we loved or hated sought or dismissed the beautifulness of all visible things the lightning strikes of summer the stars the nebulae the nebulae for only etymology's sake [...] (158)

17 Les frontières de l'identité et de la désignation se dissolvent ici, faisant place à une écriture impersonnelle qui tout à la fois contient le monde et n'a de cesse de le laisser s'échapper. La phrase d'où provient cette citation s'achève sans point final, car elle est infinie et abolit toute forme de linéarité qui impliquerait qu'elle s'achemine vers sa propre fin. Les trois virgules qui encadrent les pronoms (« you, me, us ») les lient plus qu'elles ne les séparent, amorçant l'effet cumulatif et balbutiant produit par la répétition de la conjonction de coordination « and », évocatrice de cette multiplicité, de cet échantillonnage dans lequel s'esquisse la pensée, une pensée nomade qui s'accomplit, justement, dans ces interstices que sont les conjonctions. C'est là que tout se passe: « ... I might realize, as I do, that the gaps are the stories and that I should stop trying to leap over them and instead into them, the gaps » (204). Cette phrase folle est à l'image du roman, « avec ses changements de direction, ses bifurcations, ses ruptures et ses sauts, ses étirements, ses bourgeonnements, ses parenthèses » (Deleuze et Guattari, 1993, 77). C'est par ces interstices que le sens circule, dans un mouvement de déterritorialisation qui permet de comprendre le monde en l'embrassant plus qu'en ne l'interprétant, ce que l'une des voix du roman désigne sous le vocable d'« entification » : « I call this entification. I mean, as subjective as all this business is, at a point, it is, the story is, the world is, and there it all is, entified. It all starts at arm's length, points here and there falling into focus, coming together or separating and becoming distinct » (62-63). On comprend alors mieux la désaffection du texte pour un sujet quel qu'il soit. Ce qui importe davantage est bien un lieu, le lieu du monde, où la pensée se fait par volutes, par le biais de fragments qui ne s'agrègent pas en une unité finale et marquée par des limites, se refusant à un « un Je substantiel, final et solipsiste » (Deleuze et Guattari, 1993, 76).

18 Ce lieu semble dès lors comme survolé par le texte, comme libéré d'un corps qui habiterait le réel, au profit d'un regard qui s'en imprégnerait. A la faveur d'un jeu de mots facile, la prégnance dans le roman de la première personne du singulier, *I*, dénuée

de tout ancrage référentiel, évoque le regard, l'œil – *eye*. Les interruptions des récits par une voix difficilement identifiable participent de ce survol, de ce regard en surplomb, comme lorsque, par exemple, elle dit : « But I step outside myself here or at least outside the inside that I have established » (18). Elle sort par là du rôle que lui avait jusqu'alors attribué la narration : de voix émanant d'un personnage narrateur de son histoire, elle devient extérieure à son propre récit dont elle s'arrache pour mieux le commenter.

19 Le monde est appréhendé du dehors, dans une forme d'accueil qui se passe de toute tentative de contrôle. C'est ce que suggère le motif récurrent des appareils photo, disséminés dans le texte : celui que le fils offre à son père, ceux que le médecin reçoit en paiement de ses services, celui que possède le narrateur de la deuxième partie, pensionnaire dans une maison de retraite. Mais aucun de ces personnages ne semble prendre de photographies. C'est l'objet lui-même qui les fascine, œil neutre, absorbant, qui permet de saisir le monde sans jamais l'enfermer. Ainsi, dit la voix du père dont l'appareil ne quitte pas les genoux, « I'm chronicling all that I, rather my lap, sees, indiscriminate and unjudging, no framing, no pictorial editorializing, just mere reception of, if not reality, then the constituent elements of what we call or choose to call the world » (9). C'est un peu comme si le monde circulait dans l'appareil qui ne l'arrête jamais, dans une fusion entre l'être et le monde que ne viennent démarquer aucun cadre. La compréhension du monde se fait alors dans l'instantané de la « réception », indépendamment du temps qui, comme il est dit à maintes reprises dans le texte, vient à manquer.

20 Il y a pourtant des clichés dans ce roman, dans la dernière partie, photos de paysages, presque tous pris en plongée, comme une ode à la beauté. Les verbes liés au regard peuplent cette partie et il s'agit là d'un regard sans corps, d'une conscience séparée d'un corps qui ne lui obéit plus, regard en surplomb d'un mort en sursis. La fin du roman est placée sous le signe du coma, état entre-deux, dans lequel la voix émane d'un corps ni tout à fait mort ni vraiment vivant, mais qui *voit*, semblable peut-être en cela à cet œil transparent qu'évoque Emerson : « I become a transparent eyeball ; I am nothing ; I see all ; the currents of the Universal Being circulate through me ; I am part or parcel of God. [...] I am the lover of uncontained and immortal beauty »(6). Dans le roman de Percival Everett, ce regard ne dévoile rien, ne révèle aucune vérité ; il n'est effectivement rien d'autre que cette circulation de l'être. Il embrasse les paysages et l'Histoire, le singulier et l'universel, rappelant en quelque sorte ce texte disparate, composé de fragments, de bifurcations et de lignes de fuite qui ne cessent de se couper. Pour reprendre les termes de Deleuze et Guattari, il « [semble] revenir du pays des morts » (Deleuze et Guattari, 1991, 190), d'autant que tout le roman *s'écrit* depuis le pays des morts. Bien souvent, la voix du père annonce qu'elle est mourante, et c'est paradoxalement ce qui donne son énergie au texte : « So, what I am about, son ? Dying, son. Dying well. Dying powerfully, vigorously, with might and main, to chop and change to suit my dying mission, to tie dying ever to life, to living, to breathing, to tie dying to the moon and the stars, to fix dying to light and darkness and rain and mist and arid winds » (150). Comme le laisse entendre l'alliance des adverbes et du gérondif, il ne s'agit pas d'un chant du cygne, mais bien plus une puissance du multiple, de l'hétérogène et du mouvement qui n'est pas sans rappeler la ressemblance que Deleuze et Guattari voient entre l'art, la science et la philosophie : « ils tirent des plans sur le chaos » (Deleuze et Guattari, 1991, 190). Selon eux, « l'artiste rapporte du chaos des *variétés* qui ne constituent plus une reproduction du sensible dans l'organe, mais

dressent un être du sensible, un être de la sensation, sur un plan de composition anorganique capable de redonner l'infini » (190). En rompant la digue entre la vie et la mort, il ne s'agit pas tant de faire parler des voix d'outre-tombe, même si l'on comprend, grâce à deux dialogues qui encadrent le roman, que père et fils sont, en fait peut-être tous deux morts. Il ne s'agit pas d'une voix testamentaire, mais plutôt de la possibilité d'un être de sensation porteur de l'infini. La question du sens se retourne alors, dans l'absence de sens, non pas comme pensée mais comme direction. Le sens se fait plus qu'il ne se construit, lorsqu'il n'est pas guidé dans une direction et lorsque l'absence d'adresse et de référents fixes ouvre des zones d'indiscernabilité.

Conclusion

21 Dans *Percival Everett by Virgil Russell*, la littérature pense en se faisant voyante, en permettant à la langue de la traverser de fulgurances qui assurent la circulation ininterrompue des éléments constitutifs du monde, au détriment de toute forme d'interprétation qui figerait le sens, qui le canaliserait. À un tel figement, le roman préfère une plongée dans le réel, dans la mémoire et dans l'oubli. On a un peu l'impression que l'écriture est ici un acte de pensée, expérimentation avec la langue qui s'inscrit dans une tradition littéraire propre à l'Amérique. Écriture du fragment, elle est aussi à la limite de la langue, dans cette « langue humaine » qui s'inscrit comme langue minoritaire de l'anglais. En se fondant sur un intertexte riche, le texte ne tient rien pour acquis et préfère travailler la matière, la substance du langage dans un souci d'abstraction que l'écrivain développe dans ses derniers ouvrages. C'est peut-être dans cette défiance de la représentation que son texte se rapproche, de manière asymptotique, de la philosophie, en créant la matière d'une puissance non personnelle. Percival Everett entretient depuis longtemps une relation tortueuse avec la philosophie. S'il affirme avoir fait le choix de la littérature, il n'en reste pas moins que les voix des philosophes traversent son œuvre, ouvertement et plus discrètement et s'entrecroisent avec elle. Les questions qui habitent la philosophie se posent toujours dans ses romans, favorisant l'émergence d'une pensée que rien ne canalise. Son écriture n'est ni origine ni emprunt de la philosophie, mais cet élan partagé de la pensée, création du sens à partir des affects qui tend vers la philosophie tout autant que cette dernière tend vers la littérature, avec, sans doute, l'idée que l'une ne se fait pas sans l'autre, qu'elles se produisent du dehors, force de création infinie.

BIBLIOGRAPHIE

DELEUZE, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967

---, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993

---, et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980

---, et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, les Éditions de Minuit, 1991

---, et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967

EMERSON, Ralph Waldo, *Nature*, *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson*, New York, The Modern Literary Classics, Random House, 2000

EVERETT, Percival, *Zulus*, Sag Harbor, The Permanent Press, 1990

---, *The Water Cure*, Saint Paul, Graywolf Press, 2007

---, *Percival Everett by Virgil Russell*, Minneapolis, Graywolf Press, 2013

MACHEREY, Pierre, *À quoi pense la littérature ?,* Paris, Presses Universitaires de France, 1990

NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 2006

RÉSUMÉS

Cet article se propose d'étudier les rapports entre philosophie et littérature tels qu'ils s'esquissent dans *Percival Everett by Virgil Russell*, le dernier roman en date de Percival Everett. Dans ce roman-collage dont les fragments refusent de s'abouter en un tout organique, des voix disparates et inattribuables forment une sorte d'adresse qui n'aboutit jamais à une quelconque cohérence totalisante. Le résultat est une écriture « convulsive » qui met le langage en rapport avec sa propre limite et pose la question du sens.

The aim of this paper is to analyze the way literature and philosophy are, to use the words of Pierre Macheray, "inextricably intertwined" in Percival Everett's latest novel, *Percival Everett by Virgil Russell.* In this fragmentary work, different voices collide, never reaching an agreement, be it narrative or theoretical. The result is a form of "convulsive" writing, as Deleuze would have it, pushing language towards its limits and raising the question of meaning.

INDEX

Mots-clés : littérature, philosophie, Everett, Deleuze, sens, pensée, langage, voix
Keywords : Literature, philosophy, Everett, Deleuze, meaning, thought, language, voices

AUTEUR

SYLVIE BAUER

Université Rennes 2