

---

*f*Page / Écran  
**Tentative d'exploration de la fiction  
américaine contemporaine**

267

Stéphane Vanderhaeghe  
Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis  
EA 1569 – Transferts Critiques Anglophones  
stephane.vanderhaeghe@univ-paris8.fr

**RÉSUMÉ.** Cet article vise à proposer une vue d'ensemble de la fiction américaine contemporaine dans ce qu'elle peut avoir d'expérimental. Prenant l'adjectif « contemporain » au sens que lui donne Agamben, il cherche à définir dans les marges et les ombres certains des enjeux soulevés par des écritures qui, quoique différemment dans leurs thèmes et esthétiques, ouvrent la page à des agencements parfois hybrides et nés souvent de l'influence des nouveaux médias. Questionnant les modalités de lecture et d'accès aux textes, ces écritures font de la page un nouvel espace dont la traversée ou le parcours restent à négocier.

**MOTS-CLÉS :** Fiction américaine contemporaine, Hybridité, Intermédiatisation, Interface, Écran, Objet

**ABSTRACT.** This article aims to offer a general survey of contemporary American fiction at its most experimental. Taking “contemporary” in the sense Agamben gave to the word, it seeks to delineate in the margins and the shadows some of the issues raised by innovative forms of writing that, albeit differently in their thematic or aesthetic concerns, may open up the page to hybrid layouts, often influenced by new media. Interrogating modes of reading and modalities of access to texts, these forms of writing turn the page into a new space whose exploration remains to negotiate.

**KEYWORDS:** Contemporary American Fiction, Hybridity, Intermediation, Interface, Screen, Object

## (Approche)

En ouverture de son court essai *Qu'est-ce que le contemporain ?* (Agamben, 2008), le philosophe Giorgio Agamben définit la contemporanéité dans les termes d'une « singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme* » (Agamben, 2008 : 11). Si le contemporain marque une relation temporelle de co-présence, celle-ci est d'emblée projetée sur un espace qui, l'accueillant et/ou permettant de la visualiser, ne se laisse pas facilement circonscrire, et encore moins cartographier ; encore faut-il trouver la bonne distance pour le percevoir, et le percevoir pour ce qu'il est : un espace en mouvement, en constant décalage, dont l'unicité, voire la synchronicité, n'est jamais acquise. En d'autres termes, marqué par le « déphasage », cet espace est peut-être à concevoir comme un tremblé, un creusement, un défilé. C'est pourquoi, lorsqu'on parle de « littérature contemporaine », il ne peut s'agir, toujours, que d'une vague approximation — une tentative d'approche, une série de relevés — au cours de laquelle on exclura d'emblée et dès lors les œuvres et les auteurs qui, d'une certaine façon, *collent* de trop près à leur temps, en épousent parfaitement le relief, éliminent ou rendent caduque toute distanciation dans une sorte de transparente immédiateté. Ces auteurs et ces œuvres<sup>1</sup> (quel que soit par ailleurs leur mérite : il ne s'agit ici nullement d'un jugement de valeur), pour être trop proches de nous, pour nous être immédiatement accessibles, n'ont selon cette perspective de contemporain que le nom. Car « notre temps, le présent, n'est en réalité pas seulement le plus lointain : en aucun cas il ne peut nous rejoindre », précise encore Agamben (Agamben, 2008 : 25). Et c'est dans cette distance infranchissable, ce creusement ou ce décalage permanent — cet *anachronisme* logé au cœur même du présent — que se donne à voir, à lire le contemporain ; soit précisément et paradoxalement dans ce qui, à cette distance, fait encore figure d'illisibilité, ce qui se refuse en quelque sorte à la lecture comprise comme saisie directe et immédiate. Tout, ici, sans doute, est une question de regard — « le contemporain est celui qui perçoit l'obscurité de son temps comme une affaire qui le regarde » (Agamben, 2008 : 22) — et ce regard spécifique qu'on porte sur le contemporain, au sens où le définit Agamben, doit dès lors se braquer sur l'obscurité qu'il renferme en son cœur ; ses « ténèbres », dit-il encore (Agamben, 2008 : 20). Ainsi définie ou esquissée plutôt, la littérature contemporaine serait celle qu'on ne voit pas, qui se niche dans l'ombre des projecteurs et œuvre dans le noir ; illisible, donc, mais d'une illisibilité qui quant à elle ne se laisse pas appréhender sous la forme d'un manque ou d'une absence, pas plus que l'obscurité, selon Agamben, n'est à concevoir comme « un concept

1 Il s'agirait principalement d'auteurs dits « à succès » ou « à prix », à l'écriture non expérimentale, plus ou moins conventionnelle, ces « voix conservatrices » dont parlait Robert Coover, par exemple, dans l'essai « *On Reading 300 American Novels* » (Coover, 1984), celles qui « ont tendance, dans leur consentement formel, à étendre le règne de l'*establishment* culturel et ce, quand bien même, ici ou là, elles lui opposeraient une contestation de surface. » (« *[They] tend, through formal acquiescence, to extend the reign of the cultural establishment, even while challenging it now and then on the surface.* »)

privatif, la simple absence de lumière, quelque chose comme une non-vision » (Agamben, 2008 : 20-1). Au contraire, si cette obscurité est le fruit d'un travail, d'une activité — car, rappelle Agamben, elle est produite par « une série de cellules à la périphérie de la rétine appelées justement *off-cells* » (Agamben, 2008 : 20) —, l'illisibilité du contemporain, en tant que résistance à une lecture immédiate et transparente, n'en est pas moins une activité, ce qu'on pourrait être tenté d'appeler un obscur rayonnement à même la page, produit d'une écriture fuyante qui œuvre depuis des marges difficilement localisables, car en déplacement, toujours, charriant derrière elles leurs coulures, leurs traînées d'encre et les bavures qui noircissent la page<sup>2</sup> — une page faite écran.

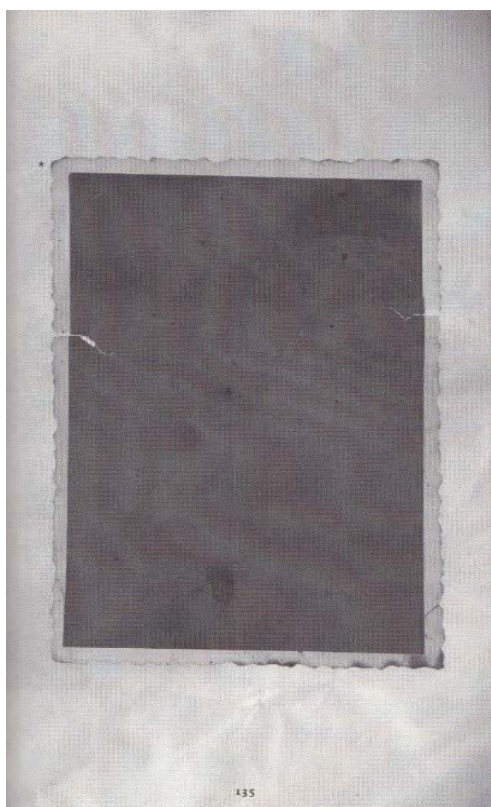


Figure 1 : Blake Butler, *Scorch Atlas* (2009).

### (Relevé #1 — chiffres)

Si d'aucuns ont pu voir dans le développement des outils numériques — ce débat commence à dater maintenant — une lourde menace pesant sur l'avenir de l'imprimé, c'était sans doute mésestimer le potentiel plastique du livre et de la page. En un sens, et si on admet avec quelqu'un comme François Bon qu'on se situe irrémédiablement « après le livre », on pourrait avancer que dans l'économie littéraire contemporaine le livre, dans sa matérialité même pour peu qu'elle

<sup>2</sup> On pense ici à l'étude qu'a accordée Marc Chénétier à ces écritures non- « commerciales » dans *Sgrafittes, encres et sanguines*.

soit exploitée en tant que telle, fait figure d'anachronisme — et qu'à ce titre il est ce point aveugle ou cette poche de résistance logé(e) au cœur même des pratiques contemporaines.

Ainsi de l'incipit du *Book of Numbers* de Joshua Cohen (Cohen, 2015), qui rejoue de façon ironique le divorce de la page et de l'écran : « *If you're reading this on a screen, fuck off. I'll only talk if I'm gripped with both hands.*<sup>3</sup> » Toutefois, la pagination même du livre (dont les numéros de page sont systématiquement précédés du chiffre binaire — 1 ou 0 — des trois sections composant le livre ; ici « 1.5 ») présente d'emblée, et ce en dépit de sa facture a priori classique, le roman comme un objet hybride, la page s'abîmant sur l'écran et inversement. Si l'intrigue du roman se joue à l'échelle du globe, de Dubaï à Berlin en passant par Londres et Abou Dhabi, elle ouvre aussi l'espace clos de la page dont elle interroge les frontières en intégrant ponctuellement d'autres modalités textuelles — courriels, extraits de blogs, lignes de code, retranscriptions de divers enregistrements. Le texte composant le roman s'étage pour ainsi dire sur la page afin de s'inscrire sur plusieurs plans, comme le signale par exemple le travail d'édition rendu visible sur tout un pan du texte à même l'écran où, on suppose, il s'affiche :

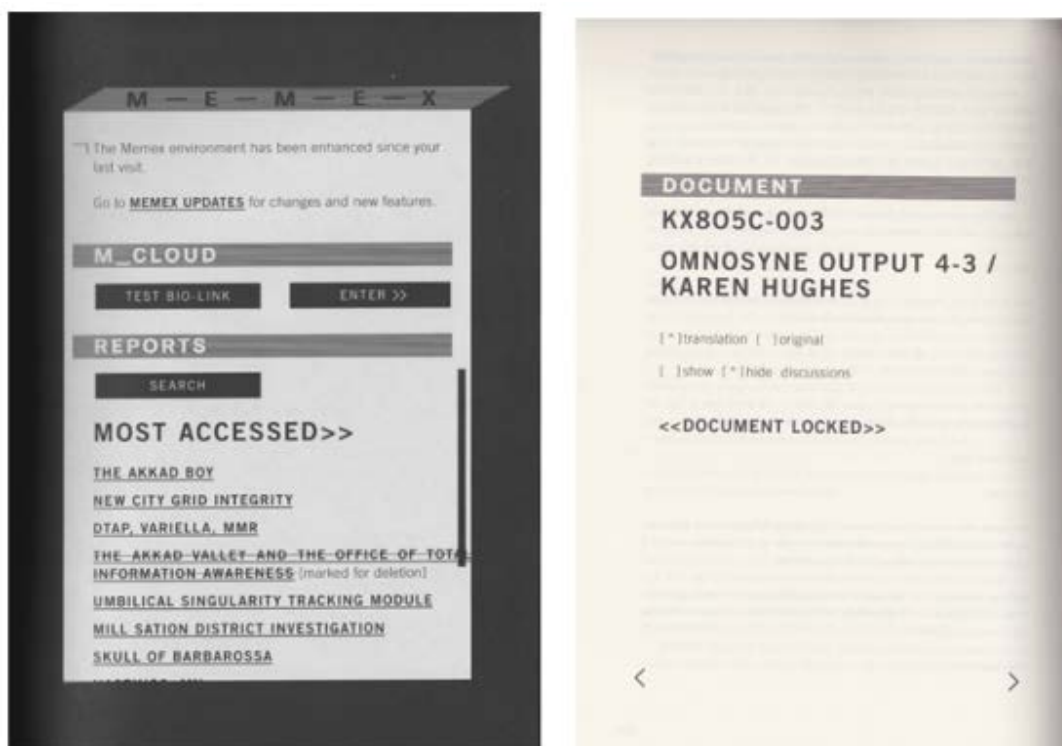
Cohen's most significant initial coding, however, appeared under the auspices of another letter—C. [SHITTY TRANSITION] That language—developed in the late 1960s and early 70s at AT&T Bell Labs—reprogrammed his life, involving him more deeply with the concept of the algorithm. [EXPLAIN ALGORITHMS]<sup>4</sup> (Cohen, 2015 : 0.194)

L'opposition entre la page et l'écran que pose d'emblée le narrateur bravache — un certain « Joshua Cohen », homme de lettres, auteur raté qui voue sa vie au livre papier, accessoirement nègre de son homonyme, le « Joshua Cohen » informaticien et concepteur du site Tetration, un moteur de recherche qui le rendit célèbre en plus d'assurer sa fortune en même temps qu'il voua le narrateur à l'oubli et à l'anonymat — s'avère ainsi en réalité moins tranchée qu'il n'y paraît.

C'est ce que démontre *The Infernal* de Mark Doten (Doten, 2015), tout entier pensé depuis l'interface fictive du Memex qu'avait imaginé le scientifique Vannevar Bush dans son essai « *As We May Think* » publié au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. La page se fait ici littéralement écran et le roman propose une navigation davantage hypertextuelle que linéaire. Dès l'ouverture, le lecteur adopte le rôle d'un agent « commissaire » (*Commissioner*) naviguant entre divers documents confidentiels accessibles sur écran :

3 « Si vous lisez ceci sur écran, allez vous faire foutre. Je ne dirai rien tant qu'on ne m'aura pas pris en mains. » [Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de ma main.]

4 « Pour Cohen, toutefois, la première expérience de code la plus significative eut lieu sous les auspices d'une autre lettre : la lettre C. [TRANSITION MERDIQUE] Ce langage — développé à la fin des années 60 et au début des années 70 dans les Laboratoires Bell — reprogramma sa vie car Cohen dut dès lors se pencher davantage sur le concept d'algorithme. [EXPLIQUER CE QUE SONT LES ALGORITHMES] »

Figure 2 : Mark Doten, *The Infernal*, 2015.

Mais l'écran — doublement verrouillé (« *locked* »), à la fois diégétiquement et formellement, la page qu'il épouse par simulation n'ayant pas les vertus interactives qui permettraient d'agir à même sa surface —, s'il symbolise chez Doten la façon dont « le contexte anonyme des instruments techniques s'est substitué au monde » (Michaël Fœssel, 2012 : 15), n'a pas tant pour vocation de faire apparaître ou de médiatiser des événements que de les dissimuler, les fausser — les rendre paradoxalement inaccessibles. L'écran, dans le cours du texte, se rejoue lui-même en relayant divers écrans obturateurs sous forme de voix à l'origine trouble, retranscrites et traduites par la machine<sup>5</sup>.

La métaphore d'une fenêtre ouverte sur le monde a donc vécu, et avec elle, l'idée d'une quelconque transparence est sérieusement remise en question. Certes, il n'y a là rien de spécifique ni de vraiment novateur, le modernisme puis le post-modernisme ayant déjà pour leur part revendiqué certaines formes d'opacité. Ainsi de Robert Coover pour qui l'écran, principalement cinématographique, a souvent pu servir de métaphore pour penser l'espace de la page, notamment dans *A Night at the Movies* dont la nouvelle « Milford Junction, 1939 » se clôt sur la substitution de la fenêtre par l'écran :

5 *The Infernal* relate l'étrange découverte d'un garçon, calciné mais vivant, dans le désert iraquien lors de la seconde Guerre du Golfe ; l'État-major américain n'aura alors cessé de tenter de « faire parler » le garçon en le soumettant à une machine d'extraction de la pensée et des souvenirs, l'Omnosyne, une excroissance du Memex ; il en résulte des pages et des pages de récits tout aussi mystérieux, insensés, prélevés dans la conscience des principaux acteurs de cette guerre, comme autant d'écrans de fumée.

The accelerating landscape, framed by the train window, gradually reced[es] into a kind of distant panoramic backdrop for one's own dreams and memories, projected onto the strange blurry space in between, which is more or less where the window is, but is not the window itself, a rather peculiar space perhaps, somehow there and not there at the same time, but no less real, my dear, for all that...<sup>6</sup> (Coover, 1997 : 147)

Le paysage ne se laisse plus saisir par transparence derrière la fenêtre que viennent opacifier de multiples projections psychiques ; le support, s'il continue plus ou moins de s'effacer (*is not the window itself*), se revendique comme tel, se déplace et n'est plus neutre : il ouvre, creuse un entre-deux, suscite une profondeur, tout artificielle soit-elle, qui fait irruption dans le réel, comme en témoigne l'adresse problématique, car coupée de référent stable (*my dear* devant plus loin un *you*) en dehors du lecteur ayant le texte sous les yeux. Si la page est écran, l'écran, lui, est miroir. Or c'est peut-être ce miroir qui se brise dans des romans comme *Book of Numbers* ou *The Infernal*. Si en surface la réflexivité fonctionne à plein chez Cohen, on voit d'emblée qu'elle est enfermée dans un circuit clos en apparence (les jeux de miroir autour de la figure de « Joshua Cohen » participant à une sorte de circularité autographique) et soucieuse d'évacuer dès l'incipit la figure lectoriale (*fuck off*). Les multiples ratures qui traversent le texte témoignent à cet égard davantage d'un refus et d'un retrait ; que ce soit chez Cohen ou Doten, les modalités d'inscription sur la page-écran, qui ne sert plus tant de support à des projections extérieures qu'elle n'agit comme un espace hybride devenu lieu de résistance, s'inversent au profit de la suppression, du caviardage, de l'oblitération. C'est en tout cas ce que tendent à suggérer les lignes de code intempestives qui émaillent — trouent autant qu'elles saturent — la page dans *The Infernal* avec une régularité et une densité croissantes : « ... and I was struggling to understand PRP2oWTWFoQo7CGOB83WTTQV – RJBK5WLo2Y1oW »<sup>7</sup> (Doten, 2015 : 102).

## (Relevé #2 — interface)

Tandis qu'erreurs et ratures gagnent la page-écran, ce qui se manifeste à la surface du texte n'est peut-être rien d'autre que la spatialisation du processus qui le génère. Comme le note Katherine Hayles dans son essai « Intermediation » :

6 « ... le paysage s'accélère petit à petit dans l'encadrement de la vitre, se fait de plus en plus lointain, se mue en une espèce de décor panoramique lointain, toile de fond des rêves et des souvenirs personnels projetés sur le flou étrange de la distance qui les sépare, là où se trouve la fenêtre, plus ou moins, mais ce n'est pas la fenêtre à proprement parler, c'est un espace assez étrange peut-être, d'une certaine manière présent et absent à la fois, mais qui n'en a pas, mon cher, moins de réalité pour autant... » (Coover, 1991).

7 « ... et je m'efforçais de comprendre PRP2oWTWFoQo7CGOB83WTTQV – RJBK5WLo2Y1oW »

Literature in the twenty-first century is computational. Almost all print books are digital files before they become books; this is the form in which they are composed, edited, composited, and sent to the computerized machines that produce them as books. They should, then, properly be considered as electronic texts for which print is the output form.<sup>8</sup> (Hayles, 2007 : 99)

Quelle que soit la forme qu'elle prend, imprimée ou numérique, la littérature n'est plus — c'est ce que tend à démontrer l'*intermédiatisation* dont parle Hayles — consubstantielle de la page et d'une écriture conçue sur un mode plus ou moins romantique : l'écrivain ne compose pas seul et son geste, s'il l'a évidemment toujours été, apparaît plus que jamais comme un geste appareillé et augmenté.

Contrairement à d'autres, il est des textes qui ne cherchent pas à dissimuler leur origine numérique ni leurs négociations avec le tournant computationnel. Ainsi de *The Infernal*, bien sûr, qui simule l'écran et dont une partie — celle consacrée à Karen Hughes (Doton, 2015 : 314-17) — a du reste été littéralement générée grâce à un logiciel informatique, comme l'indique l'auteur dans ses remerciements. Si le résultat est visible<sup>9</sup>, la procédure, elle, pour marginale qu'elle paraisse, n'en demeure pas moins courante rapportée à une autre échelle. Stuart Moulthrop confirme ainsi ce qu'avancait Hayles quelques années plus tôt en forgeant le concept d'« intermédiatisation » : « *In some sense all literature is now electronic. What writing today does not pass through a form of digital or computational mediation?* » (Moulthrop & Grigar, 2017 : 25) Quand bien même subsisteraient des exceptions, celles-ci ne viendraient que confirmer la règle : « Radical exceptions confirm prevailing rules.<sup>10</sup> » (*Ibid.*) Il n'est dès lors guère surprenant de voir affleurer à la surface de la page-écran les traces, grossières ou subtiles, de procédures machiniques qui interrogent parfois frontalement l'accès au texte et par conséquent suspendent les modalités classiques de lecture.

Il arrive ainsi que le texte soit émaillé d'erreurs qui en perturbent le déroulé linéaire. C'est le cas de certaines œuvres de Blake Butler, comme *Sky Saw* (Butler, 2012), dont la syntaxe de certaines phrases s'enraye, charrie coquilles et scories sur lesquelles vient buter le regard et achopper le sens :

She opened and her eyes and closed her eyes and opened them and watch the pattern of the texture change: like the language in

8 « La littérature du vingt-et-unième siècle est numérique. Quasiment tous les livres imprimés sont constitués de fichiers informatiques avant de devenir des livres. C'est ainsi qu'ils sont composés, édités, maquetés avant d'être envoyés aux machines informatisées qui les produiront sous forme de livres. Il faut donc les appréhender comme des textes électroniques à part entière dont la version papier est la forme finale qu'on leur donne. »

9 « unadrgortund mnsion a rairload baoen's vary red sandstonje Heap in\verted and buried~~~~~ I WI;LL AHCK YOU !!!!!!!!!!!!!111~~~~~ [...] » (315)

10 « En un certain sens, toute littérature est dorénavant électronique. Quelle écriture aujourd'hui échappe-t-elle à toute forme de médiation numérique ou computationnelle ? [...] Les exceptions radicales ne font que confirmer les règles en vigueur. »

the book she read the child would, the same symbols in her lids.<sup>11</sup>  
(Butler, 2012 : 58)

In her own face reflected in the milky leather of what that destroyed  
space she saw the lines she'd been made of all these years there  
worked or wormed, each readjusting in the seared meat.<sup>12</sup> (Butler,  
2012 : 113)

There were so rooms many the son could not remember each, one  
after the other.<sup>13</sup> (Butler, 2012 : 167-8)

It colonized the light it, made it layered, layered the layers, split  
them wide.<sup>14</sup> (Butler, 2012 : 181)

Transparaissent *a minima* dans ces exemples les diverses manipulations dont la phrase est l'objet — autant de signes ou traces d'un texte en mouvement qui porte en surface les marques, coupures, cicatrices opérées à même l'écran par le curseur dont les déplacements sur la ligne demeurent visibles à défaut, dans les cas les plus extrêmes, d'être lisibles ; on y reconnaît par exemple les ratés du copié-collé ou les vestiges tenaces du processus d'édition. S'il est impossible d'en avoir la certitude, le nombre de ces erreurs, de ces accrocs ou *glitches* syntaxiques, tend à suggérer qu'ils demeurent ou subsistent à titre délibéré — à moins qu'ils ne témoignent d'autres processus d'inscription, d'autres opérations d'écriture. Quoi qu'il en soit, ces moments d'enrayement qui contrarient l'élan de la syntaxe tout en relevant les remous du texte se retrouvent à l'échelle du livre dont l'avancée narrative tend à se gripper en permanence au profit de processus itératifs ; les mêmes éléments de base se redistribuent sur la page comme autant d'oscillations ou d'alternations — comme le suggère du reste l'inversion sur le « nom » des personnages, ou ce qu'il en reste : *person 1180* et *person 811*. La progression du récit se voit notamment interrompue à intervalles réguliers par des passages au sein desquels les paragraphes peinent à s'agglutiner ; seules des lignes de texte dépourvues de points strient des pages symboliquement non-numérotées, comme pour mieux signifier l'arrêt ou le patinement du récit en tant que tel — *i.e.* en tant que mouvement orienté vers une fin —, ou cette mise *hors-circuit* du texte par lui-même.

Comme étalés sur la page en aplats, s'ils arrêtent la lecture ces « caillots syntaxiques » (*curds of syntax*, Butler, 2012 : 219) attirent alors l'attention sur la « non-opérabilité » du livre<sup>15</sup>. C'est l'écriture qui ici comme ailleurs chez Blake Butler, dans ses défaillances ou la faillite d'une langue faite code indéchiffrable

11 « Elle ouvrit et les yeux et ferma les yeux et les ouvrit puis regarda se modifier les motifs de la texture : à la manière dont le ferait la langue dans le livre qu'elle lisait à l'enfant, symboles identiques dans les paupières. »

12 La fragilité de la syntaxe, les torsions et les ruptures qui la traversent rendent ici la traduction éminemment précaire : « Sur son propre visage reflété dans le cuir laiteux de ce que cet espace démoli [*sic*] elle vit les lignes, dont elle avait été faite toutes ces années, là ouvragées et tortillées, chacune se réajustant dans la chair calcinée. »

13 « Il y avait chambres tellement de que le fils ne pouvait se les rappeler toutes, l'une après l'autre. »

14 « Cela colonisa la lumière cela, la rendit sous forme de strates, des strates de strates, les écartela. »

15 *Unworkability* est le mot qu'emploie Alexander Galloway dans *The Interface Effect*.



— littéralement parfois<sup>16</sup> : « bloissis oinge binbassum ler mit ointsin lesh kerr num » (Butler, 2009a : 41) —, fait écran. L'espace de la page se comprend dès lors comme le lieu d'une négociation permanente entre divers processus, codes, opérations, dont l'issue n'est jamais déterminée à l'avance.

Dans *Ever* (Butler, 2009a), le texte prend place entre crochets, paraissant mimer de la sorte, dans ses alinéas et ses retraits, un programme informatique dans un langage en suspens entre langue naturelle et machinique :

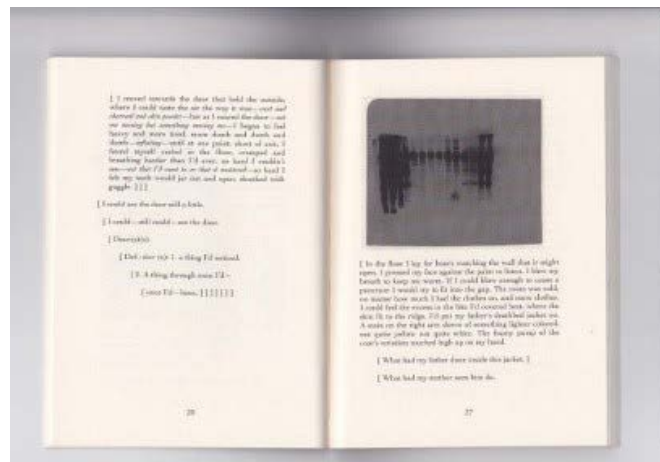


Figure 3 : Blake Butler, *Ever* (2009).

Si, dans *Ever*, la narration en tant que telle n'est pas caduque, l'agencement du texte sur la page donne à voir que le sens s'efface au profit d'opérations plus performatives — les crochets ouvrent la syntaxe du texte comme autant de seuils à négocier ou de portes à franchir qui d'avance se referment au gré des enchâssements et des décrochages, condamnant plus sûrement toute issue : tout se passe comme si, en dépit des apparences, pris au piège des crochets on faisait du sur-place, incapable d'avancer le moindre pas — *short of exit*.

L'esthétique que développe Butler en s'affranchissant de façon parfois extrême des mécanismes usuels de représentation et de signification n'est pas sans rappeler la définition que donne Alexander Galloway du concept d'*interface* : « *the interface becomes the point of transition between different mediatic layers within any nested system. The interface is an 'agitation' or generative friction between different formats.*<sup>17</sup> » (Galloway, 2012 : 31) En tant qu'espace propre de cette « agitation » — où se nouent diverses logiques, narratives, poétiques, computationnelles, visuelles —, la page-écran devient à son tour une sorte d'interface dés-/articulant plusieurs couches ou strates médiatiques. Faire la lecture de Butler c'est ainsi souvent faire l'expérience éminemment instable d'une liminarité infranchissable :

16 Voir aussi l'illisible « Ssay », en ligne : <http://darkfuckingwizard.com/ssay/>  
 17 « L'interface devient ce point de transition entre diverses strates médiatiques à l'intérieur de n'importe quel système imbriqué. L'interface est une 'agitation' ou friction générative entre différents supports. »

The interface is this state of ‘being on the boundary.’ It is that moment where one significant material is understood as distinct from another significant material. In other words, an interface is not a thing, an interface is always an effect. It is always a process or a translation.<sup>18</sup> (Galloway, 2012 : 33)

Or si, comme le précise plus loin Galloway, ces « effets d’interface » se laissent entrevoir au prisme de plusieurs régimes, ces derniers signalent toujours que les passages d’une strate à l’autre, que les processus ou traductions qui agitent la surface de l’écran ne sont eux-mêmes jamais transparents mais tendent plutôt à faire de l’interface un espace non-opératoire, dont la spécificité — tant esthétique qu’ontologique — ne se dévoile qu’au moment précis où les opérations qui s’y jouent sont enrayées :

[The interface] describes itself as a door or a window or some other sort of threshold across which we must simply step to receive the bounty beyond. But a thing and its opposite are never joined by the interface in such a neat and tidy manner. [...] What are called ‘writing,’ or ‘image,’ or ‘object,’ are merely the attempts to resolve this unworkability.<sup>19</sup> (Galloway, 2012 : 53)

Ce faisant, c’est bien l’espace, clos et unifié, de la page qui se délite sous les pressions d’une écriture rendue — peut-être — à son objectalité.

### (Relevé #3 — objet)

Dans la relecture qu’il fait des concepts heideggeriens de *Vor-* et *Zuhandenheit*, le philosophe Graham Harman propose de définir le concept d’objet comme ce qui échappe à toute relation qu’on pourrait établir avec lui en le manipulant : « *we define ‘object’ as that which has a unified and autonomous life apart from its relations, accidents, qualities, and moments*<sup>20</sup> » (Harman, 2010 : 199). Ce que des œuvres comme celle de Blake Butler tendent à suggérer — il y en a d’autres qui, toutes d’une façon qui leur est propre, déjouent de même le narratif, sapent la linéarité, soulignent la déhiscence dont le texte est fait, questionnent l’acte de lecture en tentant de l’é luder —, c’est que le texte revendique pour sa part, dans la matérialité qu’il déploie, son statut d’*objet* ou d’*ob-jet* pour

18 « L’interface désigne cet état consistant à ‘être à la frontière’. C’est ce moment où une matière signifiante est comprise comme étant distincte d’une autre matière signifiante. En d’autres termes, une interface n’est pas une chose, une interface est toujours un effet. C’est toujours un processus ou une traduction. »

19 « L’interface se laisse appréhender en termes de porte ou de fenêtre ou encore de tout autre type de seuil au-delà duquel il faudrait tout simplement s’aventurer pour accéder aux trésors qui s’y trouvent. Mais une interface ne combine jamais une chose et son contraire de façon aussi nette et tranchée. Ce qu’on appelle ‘écriture’, ‘image’ ou ‘objet’ ne sont rien d’autres que des tentatives visant à résoudre cette non-opérabilité. »

20 « Nous définissons l’objet comme ce qui est doté d’une vie unifiée et autonome en dehors de ses relations, de ses accidents, ses qualités et ses phases. »

reprendre le fameux mot de Michel de Certeau (Certeau, 2002 : 17), qui souhaitait souligner par-là la distance qui toujours nous en sépare.

De l'intérieur même de ces textes, quelque chose toujours résiste à la lecture qu'on peut en faire ; les lire, ou tenter de le faire, revient ainsi souvent à faire l'expérience d'une limite au-delà de laquelle il paraît impossible d'aller, de sorte que ces textes échappent *de facto*, à l'instar de ce garçon d'Akkad dans *The Infernal*, à toute saisie ou compréhension en opposant aux lecteurs ce qui ressemble à une fin de non-recevoir. C'est peut-être ce qu'esquisse en négatif l'« Argument » sur lequel s'ouvre *The Age of Wire and String* de Ben Marcus (Marcus, 2004), dépeignant l'acte critique (*professional disclosers / scholars*) pour mieux le juguler :

There is no larger task than that of cataloging a culture, particularly when that culture has remained willfully hidden to the routine in-gazing practiced by professional disclosers, who, after systematically looting our country of its secrets, are now busy shading every example of so-called local color into their own banal hues. A catalog of poses and motions produced from within a culture may read, then, like a form of special pleading, or, at the very least, like a product that must be ravaged of bias by scholars prepared to act as objective witnesses.<sup>21</sup> (Marcus, 2004 : 3)

Des modalités de retrait (*willfully hidden*) savamment orchestrées par *The Age of Wire and String* aux mutilations syntaxiques de Blake Butler, le texte offre ici une farouche résistance à toute entreprise herméneutique, irradiant depuis son cœur cette force occulte, cette obscurité qui définit selon Agamben notre relation au contemporain. On pourrait y voir, sur un plan ontologique, l'être-outil (*tool-being*) du texte au sens de Harman — sa non-opérabilité, sa casure, son indifférence à ce qu'on peut en faire ou ce à quoi on peut le réduire :

To refer to an object as a 'tool-being' is not to say that it is brutally exploited as means to an end, but only that it is torn apart by the universal duel between the silent execution of an object's reality and the glistening aura of its tangible surface. In short, the tool isn't "used"; it *is*.<sup>22</sup> (Harman, 2010 : 97-98)

21 « Il n'est de plus grande tâche que celle de cataloguer une culture, notamment lorsque cette culture s'est évertuée à demeurer cachée face aux incursions routinières auxquelles s'adonnent les divulgateurs professionnels qui, après avoir systématiquement pillé notre pays de ses secrets, s'affairent maintenant à obscurcir de leurs propres teintes banales chaque exemple de couleur soi-disant locale. Un catalogue des poses et des mouvements produits de l'intérieur d'une culture pourrait ainsi se lire comme une forme spéciale de plaidoyer ou, à tout le moins, comme un produit dont les biais doivent être saccagés par les chercheurs prêts à agir en témoins objectifs. »

22 « Renvoyer à l'être-outil d'un objet ne revient pas à dire qu'on l'exploite de façon brutale comme un moyen en vue d'une fin ; simplement, cet objet est déchiré par le duel universel entre l'exécution silencieuse de sa réalité et l'aura chatoyante de sa surface tangible. En résumé, l'outil n'est pas 'utilisé' ; l'outil *est*. »

Les modes contemporains d'agencement de la page qu'accompagne souvent un retour réflexif du texte sur sa propre matérialité font ressortir les tensions dynamiques — ou les « frictions génératives » — dont le livre se fait le théâtre ou l'interface. En perdant toute transparence, le livre ou plus globalement le « technotexte », pour reprendre l'expression forgée par Katherine Hayles dans *Writing Machines* (Hayles, 2002, 18-33), postule un statut ontologique le faisant échapper à toute manipulation exhaustive ou fonctionnalité utilitariste. Paradoxalement, les jeux sur la spatialisation de la page n'ont peut-être d'autre effet que celui de la vider de tout « contenu » au profit d'une « forme pure »<sup>23</sup> ; d'un *écran* — vide et occultant. Car comme l'avance le narrateur de *300,000,000* de Blake Butler : « *This white around the language on the page before you is a mirror*<sup>24</sup> » (Butler, 2014 : 209). Force est alors de constater que ce miroir ne renvoie plus aucune image, que son tain est inefficace.

C'est ici l'irruption du blanc sur la page, son *espacement*, qui fait écran. Si le texte, chez Butler, continue de faire bloc — du moins dans *300,000,000* ; *Sky Saw* et *There Is No Year* ont quant à eux recours à des stratégies d'espacement textuel faisant la part belle au blanc de la page, qui tend même à virer au gris dans *There Is No Year* —, jusqu'à convoquer l'écran noir pour bloquer l'accès à certains pans de texte, d'autres défont le paragraphe, découpent ou décousent le texte en îlots dont l'agrégation et la cohésion demeurent périlleuses. La narrativité, en tant que celle-ci opère en vertu de vecteurs (chrono)logiques, se dissout à même la page que gagne le blanc.

Ainsi de *Was: Annales nomadique* de Michael Joyce (Joyce, 2007), dont le texte dérive sur la page, sans attache narrative précise, au gré d'une transformation topologique sans fin ni finalité apparentes, comme en témoigne d'emblée l'*incipit* :

was thought not were the yellow the irrepressible ever who said who  
said ends Ashtoreth one Wednesday, one Wednesday in June the  
damp the dampness in everything (light, profusionist, no I mean  
heat) forty times now, bowing, clogs along foggy bottom news from  
the front, wooden boxes neatly in rowsthe last the lost wandering  
*allées* (lips pressed to the neonate's skull, powder scent) willows all  
now gone from their ripenessand what of the stipple, the limp, the  
lost what-was, despite the damp odor of canvas, the salt-cracked  
lips, inordinate corridors? who can say who can say  
(Joyce, 2007 : 11)

Privée de majuscule comme de point final, élançée depuis les marges du texte, la phrase elle-même, en tant qu'unité syntaxico-grammaticale *a priori* close et homogène, ne tient plus, flotte et dérive sur la page dont le blanc sou-

23 Ce vocabulaire est éminemment galvaudé : la « forme pure » est ici peut-être à repenser en tant qu'*objet* débarrassé de ses relations.

24 « Ce blanc entourant la langue sur la page qui vous fait face est un miroir. »

ligne les disjonctions et le caractère défectueux et mouvant en l'absence, dans ces premières lignes, de proposition clairement identifiable comme principale.

C'est un procédé similaire qu'emploie Jane Unrue dans *Love Hotel* (Unrue, 2015). Si contrairement à *Was* persistent quelques bribes narratives, suspendues au découpage chronologique qu'affecte le texte tout en l'invalidant dans ses retours permanents, le récit à proprement parler ne se cristallisera véritablement jamais sur la page. À la linéarité et à la consécution narrative se substitue visuellement un autre mouvement, comme le laisse entendre le titre du livre en prenant pour métaphore et principe organisateur l'espace étagé (et transitoire) de l'hôtel. Parcourir le texte revient ici à passer en permanence par les différents niveaux sur lesquels le texte s'étagé sans certitude aucune, à aucun moment, que ceux-ci communiquent.

The night we met  
*One day a man and his wife*  
 as I proceeded down their hallway  
 second floor  
 then down their staircase  
 main  
*were working in the*  
 down the hallway  
 ground floor  
 passing three closed doors  
 I felt so homesick for my *bed*  
*my windows*  
*floors*  
*were working in the*  
 even for my *walls*. But at the same time just as soon as I had seen  
 them  
 seated in their study I  
*we'd both completely understand* he said to me when five nights later  
 we had moved to the verandah where she said to me *If you feel*  
*you can't do it*  
 etc. (Unrue, 2015 : 17)

La phrase est ici éclatée sur la page en une série d'emboîtements et de décrochages le long d'un axe vertical, autour duquel gravitent en permanence plusieurs actualisations possibles. Si le texte s'ouvre en trompe l'œil sur un « DAY ONE », faisant mine de faire avancer le lecteur au gré d'une chronologie reconstruite, la lecture équivaut davantage à une plongée verticale dans les multiples strates mémorielles animant la conscience narratrice — sans doute s'est-il passé quelque chose dont les harmoniques hantent le texte sans jamais véritablement retentir. Comme l'indique David Winters dans la recension qu'il fait de l'œuvre : « *Unrue's narrator can't turn back to the source of the story, nor can she bring it to a resolution: hers is a motion of incomprehension.* » (Winters)

Comme souvent, c'est l'incompréhension qui en effet domine la lecture de ces textes. Dont les agencements, les dispositifs qu'ils se choisissent, court-circuitent le sens au profit d'autres modes de saisie. Comme l'a clairement perçu Katherine Hayles à l'aune des nouveaux médias, il n'est de critique possible qu'à la condition de prendre en considération les spécificités matérielles de l'objet :

Understanding literature as the interplay between form, content, and medium, MSA [media-specific analysis] insists that texts must always be embodied to exist in the world. The materiality of those embodiments interacts dynamically with linguistic, rhetorical, and literary practices to create the effects we call literature.<sup>25</sup> (Hayles, 2002 : 31)

En d'autres termes, l'espace littéraire n'est pas exclusivement délimité par le (seul) texte — plus que jamais la langue et ses effets y côtoient toujours des logiques adverses, héritées, importées, engageant d'autres pratiques ou supports. À ce titre, les blancs signifient autant que les mots ancrés sur la page, comme le démontre *Half Life* de Shelley Jackson (Jackson, 2007) en jouant ou incarnant la dramaturgie du « noir sur blanc » dans sa double figure narratrice, les jumelles siamoises Nora et Blanche. Cherchant pendant tout le roman à s'affranchir de sa sœur Blanche, plongée dans un long coma, Nora aboutira à la conclusion suivante :

I have spent my whole life trying to make one story out of two: my word against Blanche's. But we are only as antithetical as this ink and this page. Do these letters have meaning, or the space around them? Neither. It's their difference we read.<sup>26</sup> (Jackson, 2007 : 433)

*Half Life*, dont les pages impaires ne sont précisément pas numérotées, rendant ainsi visible l'absence de Blanche à elle-même et au texte tout en lui conférant une présence matérielle paradoxale dans le livre, tend à inventer cet espace de l'entre-deux, de l'entre-dit, dans une pratique différentielle où ce qui se lit n'est pas tant dans ce qu'avance le texte que dans ce qu'il tait ou retire — ce qui ne se donne pas à lire.

25 « Dès lors que l'analyse prend en compte la spécificité du média, la littérature est comprise comme résultant de l'interaction entre forme, contenu et support : les textes ne peuvent ainsi avoir d'existence dans le monde qu'en tant qu'ils s'incarnent matériellement. C'est la matérialité de ces objets incarnés qui interagit de façon dynamique avec des pratiques linguistiques, rhétoriques et littéraires afin de créer ces effets qu'on nomme littérature. »

26 « J'ai passé ma vie entière à tenter de faire de deux histoires une seule : c'était ma parole contre celle de Blanche. Mais nous sommes aussi antithétiques que cette encre et cette page. Qu'est-ce qui fait sens, ce langage ou le blanc qui s'immisce entre les lettres ? Ni l'un ni l'autre. C'est leur différence que nous lisons. »

## (Recul)

De la littérature américaine contemporaine, il n'y a peut-être rien à dire en fin de compte. La littérature américaine contemporaine — quoique la généralisation soit problématique, pour toutes les raisons invoquées plus haut ; quoiqu'à ce titre, c'est-à-dire eu égard à ce point aveugle autour duquel elle se constitue en tant que *contemporaine*, elle n'existe qu'à titre de fiction — l'est peut-être en tant qu'elle invente une topographie matérielle du creux, de la fuite, du débord, de la réserve, du retrait, de l'interstice. Autant de notions qui, si elles ne se recourent pas toujours, si à proprement parler elles ne sont pas neuves non plus, réfléchissent la matérialité de l'objet littéraire ; objet obtus qu'on approche de loin, tant bien que mal, sur lequel le regard bute et la lecture achoppe. C'est que dans ses aspérités, ses reliefs ou ses trouées, le texte se défait. Aussi convient-il d'aborder ces textes en fonction de paradigmes différents : aux concepts conventionnels (intrigue, développement, linéarité, continuité, cohérence, sens, résolution...) sans doute peut-on en privilégier d'autres — rythme, vitesse, variation, sensation, échelonnement, juxtaposition, traces ou tracés, etc.

« [O]f course this is me searching for meaning. Likely there is no meaning but it is my job to persist in the identification of tragedy nailed to nothing, and so I will.<sup>27</sup> » (Butler, 2014 : 85) La lecture, si elle se voit souvent remise en question de façon radicale dans les partis, notamment herméneutiques, qu'elle a pour habitude de prendre, peut ainsi tenter de s'affranchir d'une conception *optique* qui consisterait à embrasser le texte d'un seul regard homogénéisant, au profit d'un mode *haptique* de perception, au sens où le définit Lev Manovich dans l'articulation qu'il propose du « langage des nouveaux médias » : « *Haptic perception isolates the object in the field as a discrete entity, whereas optic perception unifies objects in a spatial continuum.*<sup>28</sup> » (Manovich, 2001 : 253-54) C'est peut-être davantage dans ses propres découpages, ses cassures, sa mise hors-circuit, que l'espace textuel contemporain se laisse dorénavant appréhender — effleurer, toucher, parcourir. En tant qu'« entité discontinue », *discrète*, c'est-à-dire dans sa singularité même ou l'absence de lien à tisser avec lui ; ce qui fait que le texte, dans sa résistance intrinsèque, indépendamment de ce qu'on en fait ou de l'expérience qu'on en tire, *est*.

## Œuvres citées

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot & Rivages, 2008.

BON, François, *Après le livre*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

27 « Évidemment, c'est moi qui ne fais que chercher du sens. Il est fort probable qu'il n'y en ait aucun mais c'est mon rôle que de persister à identifier la tragédie clouée à ce rien, et c'est ce que je ferai. »

28 « La perception haptique isole l'objet présent dans le champ en tant qu'entité discontinue, tandis que la perception optique unifie les objets dans un continuum spatial. » (Traduction dans Manovich, 2010 : 445).

- BUSH, Vannevar (consulté le 06/11/2017) : « As We May Think ». <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/>.
- BUTLER, Blake, *Ever*, Nairobi/Detroit, Calamari Press, 2009a.
- BUTLER, Blake, *Scorch Atlas*, Chicago, Featherproof Books, 2009b.
- BUTLER, Blake, *There Is No Year*, New York, Harper Perennial, 2011.
- BUTLER, Blake, *Sky Saw*, New York, Tyrant Books, 2012.
- BUTLER, Blake, *300,000,000*, New York, Harper Perennial, 2014.
- BUTLER, Blake (consulté le 06/11/2017) : « Ssay ». <https://darkfuckingwizard.com/ssay/>.
- CERTEAU, Michel de, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002.
- CHÉNETIER, Marc, *Sgrafittes, encres et sanguines*, Paris, Presses de l'ENS, 1994.
- COHEN, Joshua, *Book of Numbers*, Londres, Vintage, 2016.
- COOVER, Robert, « On Reading 300 American Novels », *The New York Times Book Review*, March 18, 1984, p. 1, 37-8.
- COOVER, Robert, *Demandez le programme*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- COOVER, Robert, *A Night at the Movies Or, You Must Remember This*, Normal, Dalkey Archive Press, 1997.
- DOTEN, Mark, *The Infernal*, Minneapolis, Graywolf Press, 2015.
- FOESSEL, Michaël, *Après la fin du monde : critique de la raison apocalyptique*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.
- GALLOWAY, Alexander, *The Interface Effect*, Cambridge, Polity Press, 2012.
- HARMAN, Graham, *Towards Speculative Realism. Essays and Lectures*, Winchester, Zero Books, 2010.
- HAYLES, Katherine, « Intermediation: the Pursuit of a Vision, » *New Literary History*, 38, 2007, p. 99-125.
- HAYLES, Katherine, *Writing Machines*, Cambridge, The MIT Press, 2002.
- JACKSON, Shelley, *Half Life* (2006), New York, Harper Perennial, 2007.
- JOYCE, Michael, *Was : Annales nomadique*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2007.
- MANOVICH, Lev, *The Language of New Media*, Cambridge, The MIT Press, 2001.
- MANOVICH, Lev, *Le Langage des nouveaux médias*, Dijon, Presse du Réel, 2010.
- MARCUS, Ben, *The Age of Wire and String*, Normal, Dalkey Archive Press, 2004.
- MOULTHROP, Stuart, GRIGAR, Dene, *Traversal. The use of preservation for early electronic writing*, Cambridge, The MIT Press, 2017.
- UNRUE, Jane, *Love Hotel*, New York, New Directions, 2015.
- WINTERS, David (consulté le 06/11/2017) : « Patterns of Anticipation ». <http://brooklynrail.org/2015/03/books/patterns-of-anticipation>