

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ANDRÉ ROY

FICTION(S) DU RÉCIT ET CONSTRUCTION DU RÉEL

Étude de la représentation du personnage de « détective privé imaginaire »
dans *Dreaming of Babylon. A Private Eye Novel 1942* (1977) de Richard Brautigan

Mai 2017

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

RÉSUMÉ

FICTION(S) DU RÉCIT ET CONSTRUCTION DU RÉEL

Étude de la représentation du personnage de « détective privé imaginaire »
dans *Dreaming of Babylon. A Private Eye Novel 1942 (1977)* de Richard Brautigan

Au fil du 20^e siècle, la littérature américaine, en particulier le roman, a su progressivement s'imposer au monde occidental et proposer des œuvres marquantes reposant sur des modes d'expression se voulant novateurs et inédits. Après les écrivains associés à la « *Lost Generation* » puis à la « *Beat Generation* », on verra ceux de la mouvance « postmoderniste » exploiter, à leur tour, les paradoxes de la fiction en déployant des formes nouvelles d'expérimentation littéraire.

L'objet premier de notre recherche consiste à s'intéresser à l'œuvre d'un écrivain associé à cette dernière mouvance, en l'occurrence celle du poète et romancier californien Richard Brautigan (1935-1984). Nous inspirant de l'ouvrage de Nancy Huston intitulé *L'espèce fabulatrice* (2008), nous proposons d'abord un cadre de référence visant à élucider le rôle fondamental joué par le récit dans la construction des identités personnelles et collectives. Nous attardant par la suite à la mise en lumière des assises thématiques du roman américain, nous insistons sur la place centrale occupée par les mythes fondateurs de la « métamorphose et du recommencement » tels qu'associés au thème primordial de la « Frontière » au cœur de la définition de l'Américanité littéraire. Puis, nous référant au roman *Dreaming of Babylon. A Private Eye Novel 1942 (1977)* de Brautigan, plus spécifiquement à l'approche métafictionnelle à laquelle l'auteur a recours, nous étudions son appropriation des thématiques précédemment évoquées. L'essentiel de notre réflexion se concentre toutefois autour de la double représentation parodique du personnage de « détective fictif » élaborée par l'auteur, de façon à démontrer qu'elle génère tout autant la dislocation du personnage principal que l'éclatement même du sujet du roman à l'étude. Par ailleurs, nous revenons par la suite sur la question plus large de la narrativité, afin de mettre en lumière la place déterminante occupée par l'imaginaire chez le personnage principal. En conclusion, nous tentons de saisir l'empreinte marquante laissée par le romancier américain, en particulier celle relative au pouvoir indéniable de son œuvre de générer la « fable ».

L'intérêt d'une telle démarche réside d'une part dans la compréhension de l'approche au « second degré » du roman policier/noir américain opérée par Brautigan et, d'autre part, dans la mise en lumière de la dimension fabulatrice de l'être humain qu'elle engendre.

AVANT-PROPOS ET REMERCIEMENTS

SAN FRANCISCO :

C'était un bar agréable, mais étrange. [...]. Ils avaient vu Ginsberg, Orlovsky, Whalen, Spicer, Snyder, Welch et Brautigan boire, morts de rire, et encourager Spicer qui s'acharnait à vouloir battre le flipper. Ces poètes étaient brillants, très courageux et buvaient comme des trous.

Don Carpenter, *Un dernier verre au bar sans nom*, Paris, Cambourakis, 2016, p.188.

D'entrée de jeu, il importe de préciser que ce travail fut le fruit d'une longue réflexion qui s'est vaguement amorcée à l'automne 2010 lors d'un voyage à San Francisco, alors que nous visitons la mythique librairie *City Lights Books* fondée en 1953 par le poète Lawrence Ferlinghetti. Située dans le quartier de *North Beach*, la librairie devint, au fil du temps, un lieu-phare de la *Beat Generation* dont elle publia, par ailleurs, divers écrits d'auteurs tels Kerouac et Ginsberg, entre autres. Au même moment, nous lisions les *Chroniques de San Francisco* d'Armistead Maupin qui évoquait, dans un passage de son roman, la présence de Richard Brautigan dans un des nombreux bars déjantés du quartier. Consultant le rayon où se trouvait les œuvres de ce dernier, nous avons alors fait l'acquisition d'une publication récente de trois de ses écrits regroupés et dont *Dreaming of Babylon* faisait partie. Le souvenir resurgissant de notre découverte de l'auteur californien lors de notre première lecture du dit roman paru en français en 1981, nous avons décidé de nous replonger dans la relecture entière de l'œuvre de celui que l'on surnomme aujourd'hui encore le « *dernier des beatniks* ».

Une chose en entraînant une autre, nous avons par la suite réuni une quantité relativement importante de documents sur cet auteur, en même temps que nous avons

examiné de façon exhaustive la documentation concernant la mouvance postmoderniste en littérature américaine à laquelle il se rattache. Puis, petit à petit, l'idée concrète de rédaction d'un mémoire s'inspirant d'*Un privé à Babylone* s'est finalement insinuée en nous...

Quoiqu'il en soit de ces considérations, nous tenons à remercier chaleureusement pour la suite des choses - notre directrice de mémoire, madame Johanne Prud'homme - particulièrement pour sa diligence et sa compétence ainsi que pour ses judicieux conseils. Soulignons d'abord sa contribution éclairée dans la réorientation théorique de notre trop vaste projet initial, de même que sa précieuse suggestion de nous concentrer sur l'aspect plus qu'essentiel du personnage central du roman à l'étude. Également, mentionnons sa relecture attentive, rigoureuse et exigeante de notre texte, ses remarques et notifications multiples qui nous ont permis de cerner de façon plus pertinente notre sujet, et d'ainsi mieux conjuguer les dimensions variées de la réflexion proposée.

Ce travail étant de prime abord celui d'un passionné de littérature américaine davantage que celui d'un expert dans le domaine, on comprendra, nous l'espérons, qu'il puisse être empreint de notre formation initiale en philosophie. C'est donc avec beaucoup de modestie que nous le soumettons à votre évaluation savante et éclairée.

À Andrée LaRue pour son précieux et constant soutien

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----|
| RÉSUMÉ..... | II |
| AVANT-PROPOS ET REMERCIEMENTS..... | III |
| TABLE DES MATIÈRES..... | VI |
| INTRODUCTION | |
| LA RÉALITÉ EST-ELLE SOLUBLE DANS LA FICTION ? POSTMODERNISME ET LITTÉRATURE AUX ÉTATS-UNIS..... | 1 |
| 1. « <i>F for Fake</i> » ou la médiatisation du réel et du simulacre..... | 1 |
| 2. Du cauchemar climatisé à la célébration de la fiction..... | 6 |
| 3. Richard Brautigan (1935-1984)..... | 9 |
| 4. « <i>Please Plant This Book!</i> »..... | 10 |
| CHAPITRE 1 | |
| LA NARRATIVITÉ COMME TECHNIQUE DE SURVIE..... | 15 |
| 1.1 Récit et quête de sens..... | 16 |
| 1.2 Notre condition, c'est la fiction..... | 17 |
| 1.3 Mimémis, catharsis et peripétéia..... | 19 |
| 1.4 Homo fabulator..... | 30 |
| 1.5 La réalité, c'est la fiction qui la construit..... | 34 |
| CHAPITRE 2 | |
| DU MYTHE DE LA « FRONTIÈRE » À CELUI DE LA « MÉTAMORPHOSE ET DU RECOMMENCEMENT » OU LES ASSISES THÉMATIQUES DU ROMAN AMÉRICAIN..... | 40 |
| 2.1 Introduction..... | 40 |
| 2.2 La frontière mythique..... | 41 |
| 2.3 Le mythe de la métamorphose et du recommencement..... | 52 |
| 2.4 Un récit unifié..... | 57 |
| 2.5 De la <i>Beat Generation</i> aux <i>Hippies</i> | 59 |
| 2.6 Village global, contre-culture et développement de la mouvance postmoderniste en littérature américaine..... | 61 |
| 2.7 Conclusion..... | 67 |

CHAPITRE 3

| | |
|---|-----|
| LA REPRÉSENTATION DU PERSONNAGE DE « DÉTECTIVE PRIVÉ IMAGINAIRE » DANS <i>DREAMING OF BABYLON. A PRIVATE EYE NOVEL</i> 1942. (1977). UN ROMAN DE RICHARD BRAUTIGAN (1935-1984)..... | 71 |
| 3.1 Introduction..... | 72 |
| 3.2 « Détruire les histoires » ou le projet littéraire de Brautigan..... | 75 |
| 3.3 La thématique de la « Frontière » et ses débordements transtextuels dans <i>Dreaming of Babylon</i> de Richard Brautigan..... | 81 |
| 3.4 À propos du mythe fondateur de la « métamorphose et du recommencement ». <i>C. Card</i> contre <i>Smith Smith</i> ou la double représentation du personnage de détective fictif dans <i>Dreaming of Babylon</i> | 96 |
| 3.5 La narrativité : questions et interprétations..... | 103 |
| 3.6 Conclusion..... | 109 |

CONCLUSION

| | |
|---------------------------------------|-----|
| RETOMBÉES DE <i>RICHARD B.</i> | 112 |
| 1. Introduction..... | 112 |
| 2. Éloge ironique de la fuite ?..... | 114 |
| 3. <i>The Brautigan Library</i> | 116 |
| 4. « <i>Play it again Sam</i> »..... | 122 |
| 5. Le dur désir de durer..... | 124 |

| | |
|--------------------|-----|
| BIBLIOGRAPHIE..... | 127 |
|--------------------|-----|

« Le narrateur, c'est l'homme qui serait capable de laisser entièrement consumer la
mèche de sa vie à la douce flamme de ses récits. »

Walter Benjamin, « *Le Narrateur* », in *Rastelli raconte... et autres récits*, Paris, coll. « Points », n° P 13,
1995, p. 178.

« Mais l'homme – permettez-moi de vous offrir cette définition – est l'animal conteur
d'histoires. »

Graham Swift, *Le pays des eaux*, Paris, Folio n° 2536, 2001, p. 91.

« [...] Le propre de l'homme n'est pas le rire, le propre de l'homme n'est pas de
fabriquer des outils. Le propre de l'homme, c'est de raconter des histoires.
Il était une fois... »

Éric Plamondon, *Pomme S*, Québec, Le Quartanier, 2013, p. 233.

« Par son maniement des volumes, des formes, des sons ou des mots, l'homme
industriel œuvre depuis les temps obscurs au *récit* confus de son histoire. Qu'il
construise, peigne, modèle, compose ou écrive, c'est toujours dans le cadre d'un monde
qu'il s'efforce de domestiquer méthodiquement, par la triple opération de la captation
sensorielle, de l'organisation idéale et de la restitution analogique. Sollicitant ainsi son
savoir-faire et son intelligence autant que sa mémoire, il mesure sa place dans l'infini au
gré des symboles qu'il charge d'en traduire la nature secrète : par la plastique il
concrétise l'invisible, par l'écriture il réalise l'indicible, par la musique il matérialise
l'in audible. »

Gérard Denizeau, *Le dialogue des arts*, Paris, Larousse, 2008, p. 3.

INTRODUCTION

LA RÉALITÉ EST-ELLE SOLUBLE DANS LA FICTION ?

POSTMODERNISME ET LITTÉRATURE AUX ÉTATS-UNIS

FICTION :

Là où la fiction se substitue au réel, le climat devient moins pesant, la vision plus large, l'être y respire enfin dans son élément et retrouve sans effort une liberté de mouvement qui le porte, se jouant des contraintes, au sommet de ses capacités inventives, sources elles-mêmes de vérité, pour autant que par une sorte de transmutation il fait de l'imaginaire son domaine inaliénable¹.

Louis-René Des Forêts

VÉRITÉ :

Si l'humanité ne supporte pas trop de réalité, elle n'a pas non plus besoin qu'on lui parle avec trop de vérité².

James Sallis

HISTOIRES :

[...] il devint pour lui évident que la littérature trouvait son origine dans le besoin qu'avaient les humains d'expliquer le monde sous forme d'histoires, que ce soit chez Homère ou dans l'*Ulysse* de Joyce³.

Jim Harrison

1. « *F... For Fake*⁴ » ou la médiatisation du réel et du simulacre

Qu'est-ce que la fiction littéraire peut bien avoir à nous dire du réel ? N'est-il pas établi, de longue date, que le rapport entre ces deux entités conceptuelles se fonde sur une opposition catégorique et infranchissable, celle du vrai et du faux, de la vérité et du mensonge ? Ne dit-on pas de la fiction qu'elle constitue l'antithèse du réel ? Si tel est bel et bien le cas, nos énoncés de réalité devraient, en conséquence, s'appuyer sur des traits

¹ Louis-René Des Forêts, *Ostinato*, Paris, Mercure de France, 1997, p. 211.

² James Sallis, *Bête à bon dieu*, Paris, Gallimard, coll. « La Noire », 2005, p. 77.

³ Jim Harrison, *L'été où il faillit mourir*, Paris, Christian Bourgois, 2006, p. 260.

⁴ En référence au film d'Orson Welles (1973) portant ce titre.

spécifiques parfaitement définis, autonomes et clairement distincts du langage que nous utilisons pour fabuler. Pourtant, il semble bien que la distinction entre fictions et descriptions de la réalité ne repose, par convention, que sur les emplois distincts que nous en faisons. Dans les faits, pour différencier catégoriquement les énoncés de réalité de ceux issus de la fiction, il s'avère à tout le moins nécessaire d'établir ce qu'il en est de la réalité en elle-même. S'il faut en croire l'école constructiviste américaine, cette tâche s'avère inexorablement remplie d'écueils...

En effet, alors que nous ne doutons pas « que la réalité est ce qui est, et la communication une simple manière de l'exprimer ou de l'expliquer⁵ », ce qui se passe dans les faits, c'est que nous « construisons » le monde alors que nous pensons le percevoir. La « réalité » dans laquelle nous évoluons serait donc, aux dires de Paul Watzlawick une construction purement sémiotique et c'est par la communication que se créerait ce que nous appelons la réalité. Selon ce penseur, il n'existerait donc pas de fondement irréfutable de la réalité, et sa nature nous échappera toujours, parce que ce sont les données perceptives enregistrées par notre esprit qui nous permettent de construire le réel :

De toutes les illusions, la plus périlleuse consiste à penser qu'il n'existe qu'une seule réalité. En fait, ce qui existe, ce ne sont que différentes versions de celle-ci dont certaines peuvent être contradictoires, et qui sont toutes des effets de la communication, non le reflet de vérités objectives et éternelles⁶.

Dit autrement, le réel est fonction directe des outils pour le dire. Il en découle donc que toute connaissance passe par la médiation obligée du langage, et c'est nous qui produisons le réel en le nommant.

⁵ Paul Watzlawick, *La Réalité de la Réalité*, Paris, Seuil, 1978, p. 7.

⁶ *Ibid.*, p. 7.

On le verra, pour les penseurs associés à la postmodernité, nous vivons « l'ère du vide » : le réel y vire au simulacre pour faire désormais place à une Fiction généralisée. On assistera alors à l'émergence d'un nouveau courant de pensée. Parmi ses représentants, on retrouve le philosophe français Jean-François Lyotard. Selon l'expression devenue célèbre de ce dernier, on assiste désormais à la fin de la croyance aux « Grands récits⁷ » fondant le réel. Récits qui, pour l'essentiel, légitimaient un regard positif sur le devenir humain. Une époque de déstabilisation des repères prend dès lors forme, en lien avec la prolifération des signes et la sémiotisation généralisée des données de l'existence. On assiste également à la dispersion des significations et des valeurs, fait accentué par la médiatisation massive de la vie sociale. L'époque contemporaine vit une crise du réel, de l'Histoire et de la communauté, et se dessine désormais une toute nouvelle époque : la postmodernité. Pour Lyotard, l'univers créé par la technologie a cessé d'être à notre mesure et on pourrait même affirmer qu'il ne s'adresse plus à nous. Le déploiement massif des technologies, par la prolifération infinie des signes qu'il génère, débouche en effet sur une sorte de « déréalisation » généralisée qui paraît se poursuivre d'elle-même, animée, selon Lyotard toujours, « par une force, une motricité autonome, indépendante de nous⁸ ». De surcroît, ce « peu de réalité du réel⁹ » ébranlerait de plus en plus nos certitudes, nos identités et nos références.

Pour sa part, le sociologue de formation et philosophe Jean Baudrillard n'hésitera pas à parler d'une époque où nous assistons carrément à la disparition du réel. Selon lui,

⁷ Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants : correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1986, 156 p.

⁸ *Ibid.*, p. 123.

⁹ Christine Buci-Gluksmann, « La postmodernité », *Magazine littéraire*, n° 225, décembre 1985, p. 41.

nous vivons de plus en plus dans un univers de « simulacre et simulation », où les images se renvoient les unes aux autres, ne se référant plus à aucune réalité concrète. La « médiatisation » de l'expérience humaine effacerait désormais toute distance entre les médias et la réalité. Ces derniers produiraient un sens (ou un non-sens) indépendant de leurs contenus. Générant une non-communication généralisée, les médias auraient également pour effet de transformer les événements du monde en « Spectacle », en signes et en modèles consommables.

C'est dans son ouvrage intitulé *Les Stratégies Fatales*¹⁰ que ce penseur pousse à la limite son analyse du système social en termes de « simulacre », affirmant que la réalité, aurait, nous dit-il, atteint un point limite – un « vanishing point ».

Les choses ont trouvé un moyen d'échapper à la dialectique du sens, qui les ennuyait : c'est de proliférer à l'infini, de se potentialiser, de surenchérir sur leur essence, dans une montée aux extrêmes, dans une obscénité qui leur tient lieu désormais de finalité immanente, et de raison insensée¹¹.

La communication, affirme Baudrillard, obéit désormais aux règles de la simulation et de la séduction, engendrant de ce fait une véritable mutation historique et sociale. Ainsi, le Sujet n'a-t-il plus à miser sur le réel, mais bien plutôt à mourir comme réalité pour se produire comme leurre. Selon ce penseur, c'est en déplaçant les catégories du vrai et du faux et en inversant le référentiel et le code que les médias s'instituent sous la forme d'un « néo-langage totalitaire », contribuant ainsi à mettre en place une autre « réalité » à partir de laquelle s'organise l'ensemble des domaines de l'existence.

¹⁰ Jean Baudrillard, *Les Stratégies Fatales*, Paris, Livre de poche, coll. « Biblio/Essais », n° 4039, 1986, 212 p.

¹¹ *Ibid.*, p. 7.

La métamorphose profonde des rapports que la réalité entretient avec la fiction aura également ses échos du côté de la création artistique, et on verra en conséquence le point de vue postmoderne y émerger. À ce sujet, la réflexion proposée par le théoricien Guy Scarpetta sur la création artistique se construira autour de la notion centrale « d'impureté ». Selon ce dernier, nous assisterions à « la fin du mythe (« moderne ») de la spécificité ou de la pureté des arts [...] »¹². Ainsi, s'élaborerait, chez un nombre grandissant de créateurs, une stratégie nouvelle, « baroque », d'interaction des arts. Pour l'essentiel, cette dernière se caractérise par « des heurts, des contaminations, des rapt, des transferts »¹³. La situation postmoderne de l'artiste impliquant un essentiel rejet des paradigmes associés à la Modernité, des questionnements réciproques feront désormais en sorte de générer « des enchevêtrements, des zones de contact ou de défi »¹⁴. Participant de l'esprit général du temps, les artistes chercheront également à se réapproprier le passé par le recours créatif à des *motifs* ou *procédés* pouvant être associés au *recyclage* et au *détournement*. Se jouant de la réalité et de ses représentations, ils institueront alors un climat de *déréalisation* et d'*artificialisation* témoignant par là de notre passage à l'ère du *simulacre généralisé*¹⁵.

Du côté de la création littéraire, également, on mettra en question les oppositions traditionnelles du vrai et du faux, de la réalité et de la fiction. De nouvelles approches, nous dit Scarpetta, essaieront ainsi autour du livre et de son référent, et on assistera

¹² Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1986, p. 20.

¹³ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵ Exemples en *italique* tirés de la terminologie utilisée par Scarpetta.

alors à une sorte d'élargissement du domaine fictionnel. De nouvelles interrogations feront dès lors leur apparition :

*Comment, après une phase d'abstraction, réinventer la fiction (ou le romanesque) sans miner pour autant l'innocence perdue ? Comment s'émanciper des tabous et des interdits de l'« avant-garde » sans liquider un siècle d'inventions ? [...] Comment, en bref, poursuivre l'ambition insensée de « dire le réel » tout en sachant qu'aucune parole n'est transparente, qu'aucun code n'est innocent, et que le « réel » lui-même pourrait bien n'être qu'un effet de l'illusion ?*¹⁶

En conclusion, retenons que, pour Scarpetta, c'est en s'opposant aux mythologies du « réel » et du « référentiel » que les tendances esthétiques postmodernes affronteront résolument le nouveau défi de la culture. Dans le champ de la littérature américaine contemporaine, c'est en s'appuyant sur de multiples ruptures formelles relevant globalement du principe de la déconstruction, que la mouvance postmoderniste, comme nous le verrons, entreprendra son exploration critique de l'image romanesque de l'américanité.

2. Du cauchemar climatisé à la célébration de la fiction

La littérature « postmoderniste » américaine qui se développe à partir des années 1960 ne regarde plus une Amérique offrant un avenir « radieux » à ses concitoyens. Le mythe du grand « rêve américain » n'a de cesse désormais de s'étioler, et les écrivains de cette mouvance observeront avec un cynisme grandissant le déploiement d'une société de consommation qui aliène et berne massivement les individus qui la composent. Les écrivains constateront avec amertume que l'instauration du « cauchemar climatisé¹⁷ » que constitue désormais l'Amérique – cauchemar évoqué dès l'après-guerre par Henry Miller

¹⁶ *Ibid.*, p. 231.

¹⁷ En référence au titre du livre de Henry Miller publié en 1945, *Le cauchemar climatisé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 1714, 1986, 352 p.

– apaise faussement et provisoirement les consciences. C’est dans ce contexte particulier qu’on assistera à l’émergence d’une nouvelle mouvance « postmoderniste » au cœur de la jeune littérature américaine. Parmi celle-ci, on retrouvera des auteurs aux approches pourtant fort dissemblables, comme Donald Barthelme, Thomas Pynchon, Richard Brautigan, Don DeLillo et Paul Auster, etc.

Mais comment cette nouvelle génération d’écrivains s’y prend-t-elle pour laisser une trace distincte de celle de ses prédécesseurs ? Pour l’essentiel, elle le fera en s’interrogeant de façon critique sur les valeurs artistiques associées de longue date au modernisme, et remettra en question des notions telles que l’authenticité et l’originalité de l’œuvre, de même que celle de l’autonomie du créateur. En lieu et place, les jeunes écrivains postmodernistes américains valoriseront désormais la relecture d’œuvres antérieures, s’autorisant, en particulier, à les questionner sur le mode ironique :

Dans un article qui fit grand bruit, intitulé *The Literature of Exhaustion* (1967), John Barth souligne [...] que, les formes de la littérature étant en nombre limité, les auteurs se voient aujourd’hui contraints de faire du neuf avec de l’ancien : d’abord mis en pièces, les contes, fables, allégories, dialogues ou descriptions sont ensuite recousus ensemble dans des tissus narratifs laissant volontairement voir le travail des ciseaux, du fil et de l’aiguille¹⁸.

Dans leur volonté commune de créer des formes littéraires inédites et davantage en lien avec le contexte socio-intellectuel (culturel) qui prévalait dans les années 1970 aux États-Unis et ailleurs dans le monde, ils seront animés par un impérieux besoin de dépasser les approches littéraires conventionnelles associées au réalisme. De plus en plus, ces écrivains tourneront le dos à la narrativité linéaire par le biais de la métafiction et de l’expérimentation formelle. Des approches nouvelles que l’on peut associer à

¹⁸ Marc Amfreville et autres, *Histoire de la littérature américaine*, Paris, PUF, 2010, p. 235.

l'hybridation des genres, à l'emprunt, à la citation, à l'allusif et à l'impur seront dès lors mises de l'avant. Par ailleurs, l'amenuisement des frontières entre culture littéraire et culture populaire constituera un trait marquant de leur approche narrative.

Dans une étude proposant une synthèse du postmodernisme en littérature, le théoricien américain Ihab Hassan élabore, à cet égard, le concept d'« indeterminacy » pour qualifier les directions multiples prises par ce courant littéraire. Selon lui, on assiste à un double mouvement associant les pôles opposés d'indétermination et d'immanence :

[...] as an artistic, philosophical, and social phenomenon, post-modernism veers toward open, playful, optative provisional (open in time as well as in structure or space), disjunctive, or indeterminate forms, a discourse of ironies and fragments, a «white ideology» of absences and fractures, a desire of diffractions, an innovation of complex, articulate silences. Post-modernism veers towards all these yet implies a different, if not antithetical, movement toward pervasive procedures, ubiquitous interactions, immanent codes, media, languages¹⁹.

Hassan voit dans le courant postmoderniste une tentative visant à dépasser les oppositions esthétiques ayant nourri la Modernité de façon générale. Dépasser, ou plutôt contourner les conventions antérieures sur lesquelles elle reposait. En littérature, il ne s'agit nullement de faire table rase de ces dernières, mais bien plutôt d'avoir recours à la relecture constructive du passé par des procédés originaux et distanciés. Dit autrement, cela consiste à se réapproprier la fiction afin de la réinventer différemment.

Préférant pour sa part parler de l'apparition d'une ère « postréaliste²⁰ », Marc Chénétier, spécialiste de la littérature américaine des cinquante dernières années, cherchera, lui aussi, à expliquer comment l'écriture littéraire américaine tentera une nouvelle fois de se redéfinir de façon inédite. Il fait remarquer que le récit romanesque se

¹⁹ Ihab Hassan, « Toward a Concept of Postmodernism », cité dans Amfreville et autres, *Histoire de la littérature américaine, op. cit.*, p. 231-232.

²⁰ Marc Chénétier, cité dans Amfreville et autres, *Histoire de la littérature américaine, op. cit.*, p. 233.

métamorphose petit à petit et repose désormais sur de nouveaux postulats théoriques et esthétiques. Dans les faits, il devient lieu de questionnement du statut fictionnel de la littérature. Ce que les écrivains postmodernistes américains proposeront alors n'est pas tant un « message », affirme Chénétier, que l'expression de la littérature elle-même à titre d'objet signifiant.

3. Richard Brautigan (1935-1984)

Cela se révèle particulièrement évident lorsque l'on aborde l'œuvre de l'auteur californien Richard Brautigan que nous entendons étudier dans ce mémoire. Poète et romancier, ce dernier s'applique à laisser transparaître sa vision du monde au fil de ses œuvres. Cette approche, on pourrait la qualifier d'ironique et de désenchantée. Animé par un puissant désir de signifier qui se traduit formellement par une écriture qui interroge de façon radicale le médium qu'il utilise, Brautigan explore, par le biais de la métafiction, le tragique de l'existence humaine. Pour cet écrivain, la littérature se veut tout autant objet d'expression que de réflexion. Cela dit, c'est la littérature en elle-même qui constitue le contenu véritable de son œuvre.

On présente souvent l'œuvre de Brautigan comme teintée d'ironie poétique. Auteur culte des hippies des années soixante et soixante-dix, il deviendra célèbre suite à la publication de son deuxième roman *Trout Fishing in America* (1967). Dans une veine parodique et métafictionnelle, il y explore une Amérique en pleine désillusion et la présente comme un lieu devenu imaginaire. Ainsi, l'expression qui tient lieu de titre au roman deviendra-t-elle, tour à tour, une activité sportive, un poisson mort, le personnage principal, un costume, une cause politique, etc. L'auteur en profite également pour

revisiter des œuvres phares de la littérature américaine comme celles de Melville et d'Hemingway. Ses romans, tous constitués de nombreux et courts chapitres, exploreront la « Pastorale américaine » pour se désoler de sa disparition. Pour leur très grande majorité, ils se déclineront sous la forme de relectures parodiques des grands genres canoniques de la littérature de son pays comme le western avec *Watermelon Sugar* (1968), la romance avec *The Abortion* (1971) ou encore le roman policier avec *Dreaming of Babylon* (1977). Avec comme projet littéraire celui de « détruire les histoires », Brautigan se fera donc une spécialité de revisiter ces mêmes genres littéraires pour les « déconstruire » - et c'est de façon on ne peut plus désinvolte qu'il y parviendra. Ainsi, aura-t-il recours à divers procédés d'écriture allant de la parodie au découpage, et jusqu'à l'éclatement du texte - le but véritable de l'auteur étant de pervertir les mécanismes mêmes de la fiction.

4. « *Please Plant This Book !* »

Mais de façon plus précise, qu'en sera-t-il de la réflexion envisagée à propos de l'œuvre de Richard Brautigan, et quelle forme démonstrative le développement de notre réflexion adoptera-t-il ? D'entrée de jeu, il convient de préciser que si nous proposerons bel et bien un regard global sur l'œuvre de cet écrivain, notre objectif premier, pour l'essentiel, consistera à concentrer notre analyse spécifique et détaillée sur une seule de ses œuvres, en l'occurrence son roman *Dreaming of Babylon. A Private Eye Novel 1942* paru en 1977. L'idée directrice du mémoire s'appuiera sur celle, générale, du « détournement de sens » telle qu'elle s'exprime de façon particulière dans *Un Privé à Babylone, roman policier 1942* (1981) . Dans ce roman, l'auteur se livre, on ne peut plus

clairement, à une « parodie » du roman policier/noir américain en manipulant de façon ironique les codes et procédés propres à ce genre littéraire.

Dans notre premier chapitre, nous appuyant sur l'essentiel de la démonstration soutenue par Nancy Huston à propos des récits dans *l'Espèce fabulatrice* (2008), nous chercherons à souligner la place déterminante occupée par l'imaginaire au cœur de l'expérience humaine. Cela étant, il sera impératif que nous nous livrions alors à un examen attentif de la position de cette auteure. Une fois cette tâche accomplie, le but étant d'asseoir la validité théorique de la position de Huston (et la nôtre), nous la confronterons à celles de d'autres penseurs qui, bien qu'ayant réfléchi diversement à ce sujet, situent tous le récit au cœur même du processus définitionnel et identitaire propre à l'humain.

Notre deuxième chapitre sera consacré principalement à la mise en lumière des assises thématiques du roman américain en insistant sur la place centrale occupée par les mythes fondateurs de la « métamorphose et du recommencement » tels qu'associés au thème primordial de la « Frontière » au cœur de la définition de l'Américanité littéraire. Suivra une présentation succincte de l'évolution du roman américain depuis le milieu du 20^e siècle, dans le but de laisser entrevoir un certain nombre de liens prévalant entre les écrivains américains de la *Beat Generation* et ceux du courant postmoderniste qui fera son apparition au tournant des années 1960 en Californie.

Notre troisième chapitre constituera le point central de la réflexion proposée dans ce mémoire et il s'organisera autour de deux axes principaux. Il nous importera d'abord de cerner les aspects majeurs de l'œuvre de Richard Brautigan, tout en insistant sur la spécificité du projet littéraire de cet écrivain issu de la contre-culture. C'est dans la suite de ce même chapitre que nous proposerons une étude détaillée de son roman *Dreaming of Babylon. A Private Eye Novel 1942* (1977), à la lumière de l'approche théorique que nous nous appliquerons alors à préciser. Pour l'essentiel, notre cadre méthodologique et analytique nous conduira à interpréter le travail au « second degré » opéré par Brautigan selon trois paramètres distincts. Dans un premier temps, nous nous attarderons à la relecture combinée des thématiques de la « Frontière » et de celle de la « métamorphose et du recommencement » proposée par Brautigan dans son roman. Nous étudierons ensuite la double représentation parodique du personnage de « détective fictif » élaborée par Brautigan, de façon à démontrer qu'elle génère tout autant la dislocation du personnage principal que l'éclatement même du sujet du roman à l'étude. Enfin, nous nous pencherons sur la question plus large de la narrativité, afin de mettre en lumière le rôle fondamental joué par le récit dans la construction des identités personnelles et collectives. Nous tenterons alors d'établir, qu'avec ce roman, c'est à nouveau à travers le rôle doublement fictionnel assigné au personnage principal que Brautigan parvient à traduire l'essence même du récit fictionnel.

Comme il se doit, notre conclusion proprement dite visera à résumer l'essentiel de la démonstration proposée, mais également à en élaborer une interprétation plus large, à l'image de celle de Nancy Huston concernant le rôle fondamental et essentiel de la fiction

et de l'imaginaire conférant « au réel un Sens qu'il ne possède pas en lui-même²¹ ». D'autre part, nous chercherons à mieux cerner le phénomène de la fuite dans l'imaginaire tel qu'incarné par le personnage de C. Card, nous appuyant pour ce faire sur la thèse défendue par le biologiste Henri Laborit à ce sujet, et concernant le rôle déterminant joué par cette faculté dans la survie de notre espèce. Nous verrons ainsi que c'est en inventant un personnage principal qui se réfugie dans ses propres fictions que Brautigan dévoile et éclaire la dimension fabulatrice de l'être humain. Également, nous chercherons à rendre compte de diverses « retombées » de l'univers littéraire de Brautigan en évoquant certaines réappropriations fictionnelles de son œuvre ayant eu cours depuis la disparition de l'écrivain, et qui témoignent du foisonnement éclaté pouvant depuis lors en surgir. À ce sujet, il importe de préciser que son ouvrage intitulé *Please Plant This Book !*²² (1968) traçait déjà le chemin ici évoqué. Enfin, nous inspirant de la thèse développée par le philosophe Albert Camus dans son ouvrage *Le Mythe de Sisyphe* (1942)²³, nous tenterons de faire valoir l'idée selon laquelle une œuvre s'affichant ouvertement comme « absurde » ne poursuit, en définitive, d'autre objectif que celui de questionner intimement et profondément le lecteur sur la place que lui-même accorde à la découverte de sa propre identité.

Comme toute construction intellectuelle, notre propos prendra inévitablement la forme d'un *récit* qui tentera ultimement d'éclairer celui que Brautigan aura de son côté bâti à coups de poèmes et de romans pour donner vie et sens à des œuvres qui

²¹ Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*, Paris, Actes Sud/Leméac, 2008, p. 98.

²² Titre d'un ouvrage poétique écrit, imprimé et distribué gratuitement par l'auteur dans les rues de San Francisco en 1968.

²³ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », n° 11, 2004, 169 p.

témoigneront de son rapport au monde. Au-delà des références nombreuses et essentielles qui essaimeront tout au long de l'approche proposée, notre texte s'appuiera sur une réflexion de nature volontairement et foncièrement « intertextuelle ». Un travail de « seconde main » pourrait-on dire, reprenant là le titre d'un ouvrage d'Antoine Compagnon²⁴ à ce même sujet. Espérant que l'originalité toute relative de la réflexion ici soutenue puisse résider tout autant dans la mise en valeur du travail de l'écrivain que fut Richard Brautigan que dans le plaisir de la découverte de son œuvre, nous invitons le lecteur à s'immerger dans le sens profond et inédit que ses aventures littéraires nous laissent entrevoir à propos de la place du récit dans la définition fondamentale de ce que nous sommes, serons et avons d'ailleurs toujours été.

²⁴ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 426 p.

CHAPITRE 1

LA NARRATIVITÉ COMME TECHNIQUE DE SURVIE

FICTION :

Notre univers est gouverné par des fictions de toute sorte : consommation de masse, publicité, politique considérée et menée comme une branche de la publicité, traduction instantanée de la science et des techniques en imagerie populaire, confusion et télescopage d'identités dans le royaume des biens de consommation, droit de préemption exercé par l'écran de télévision sur toute réaction personnelle au réel. Nous vivons à l'intérieur d'un énorme roman. Il devient de moins en moins nécessaire pour l'écrivain de donner un contenu fictif à son œuvre. La fiction est déjà là. Le travail du romancier est d'inventer la réalité²⁵.

J.G. Ballard

HUMAIN :

Notre spécialité, notre prérogative, notre manie, notre gloire et notre chute, c'est le *pourquoi*.

Pourquoi le pourquoi ? D'où surgit-il ?

Le pourquoi surgit du temps.

Et le temps, d'où vient-il ? [...]

Nous seuls percevons notre existence sur terre comme une trajectoire dotée de sens (signification et direction). Un arc. Une courbe allant de la naissance à la mort. Une forme qui se déploie dans le temps, avec un début, des péripéties et une fin. En d'autres termes : *un récit*. [...]

L'univers comme tel n'a pas de Sens. Il est silence.

Personne n'a mis du Sens dans le monde, personne d'autre que nous.

Le Sens dépend de l'humain, et l'humain dépend du Sens²⁶.

Nancy Huston

NARRATION :

Dire, c'est inventer. Faux comme de juste²⁷.

Samuel Beckett

²⁵ J.G. Ballard dans la préface à son roman, *Crash*, Paris, Livre de poche, n° 4933, 1973, p. 10.

²⁶ Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*, op. cit., p. 14.

²⁷ Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 41.

1.1 Récit et quête de sens

Trop souvent notre perception de la réalité - notre construction du réel, en fait - est-elle orientée par les besoins essentiels indissociablement liés à notre survie - et nous ne portons alors plus guère attention aux autres facettes de l'existence. Pour nous masquer cette part de la réalité assurément déstabilisante, notre conscience en quête d'apaisement élabore sans cesse des fictions. Dans son essai intitulé *L'espèce fabulatrice*²⁸ la romancière d'origine canadienne Nancy Huston soutient, par ailleurs, que la condition humaine repose fondamentalement sur les fictions multiples que les individus inventent pour construire leur identité, donner sens à leur existence et constituer ainsi la « réalité ». Pour l'essentiel, il s'agit également là de la perspective théorique que nous adopterons comme point de départ de notre démonstration d'ensemble et visant principalement l'analyse du roman *Dreaming of Babylon. A Private Eye Novel 1942* (1977) de l'écrivain américain Richard Brautigan (1935-1984). Il nous importera donc, d'en asseoir la validité afin de nous assurer de la rigueur du développement qui suivra.

Le présent chapitre cherchera, en s'appuyant sur l'essentiel de la démonstration soutenue par Huston, à souligner la place déterminante occupée par l'imaginaire au cœur de l'expérience humaine. Cela étant, nous n'aurons d'autre choix que de nous livrer à un examen attentif de la position de cette auteure. Une fois cette tâche accomplie, le but poursuivi étant de confirmer la validité théorique de la position de Huston (et de la nôtre), nous la confronterons à celles d'autres penseurs ayant réfléchi différemment à ce sujet. Ainsi, seront successivement étudiées les postures de penseurs tels Aristote, Kenneth

²⁸ Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*, *op. cit.*

Burke, Umberto Eco, Henri Bergson, Paul Ricoeur, Thierry Hentsch, Jerome Bruner et Hans Blumenberg – et, en guise de synthèse – celle des théoriciens littéraires Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino.

1.2 Notre condition, c'est la fiction

C'est dans un essai intitulé *L'espèce fabulatrice* que Nancy Huston propose une analyse du rôle de l'imaginaire humain dans l'existence en général, mais également dans son expression romanesque. Selon cette auteure, l'imagination humaine sert d'abord et avant tout à suppléer à notre fragilité. « Sans elle – sans l'imagination qui confère au réel un Sens qu'il ne possède pas en lui-même – nous aurions déjà disparu, comme ont disparu les dinosaures²⁹ ». Ce serait donc essentiellement à travers ses fabulations que l'animal humain parviendrait à doter le réel de sens. À ce chapitre, rien, ou si peu, ne distinguerait nos histoires individuelles ou collectives de celles fabriquées par les fictions littéraires. Nancy Huston pense même que c'est là l'ultime finalité de ces productions que d'élaborer des *récits* qui créent notre réalité et nous aident à la supporter. À cette enseigne, l'écrivain serait un être qui lui aussi se raconte des histoires et qui nous en raconte à son tour. En fait, il loge à la même enseigne que chacun de nous, et à l'instar de tous les autres créateurs du monde de l'art, il cherche à traduire une *vérité* – la sienne – pour en dévoiler le sens profond. Le récit se fait alors *révélation*. Comme le disait le peintre Paul Klee, « l'art ne reproduit pas le visible; il rend visible³⁰ » et c'est en levant le voile qui recouvre notre monde, en même temps qu'il nous séduit et nous enchante, que

²⁹ *Ibid.*, p. 98.

³⁰ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », n° 322, 1998, p. 34.

l'écrivain véritable parvient à traduire sa perception de la condition humaine. Écoutons à nouveau Nancy Huston :

Quand nous aurons disparu, même si notre soleil continue d'émettre lumière et chaleur, il n'y aura plus de Sens nulle part. Aucune larme ne sera versée sur notre absence, aucune signification tirée quant à la signification de notre bref passage sur la planète Terre; cette signification prendra fin avec nous. [...]

Tout est par nous ainsi traduit, métamorphosé. Oui, même à l'époque moderne, désenchantée, scientifique, rationnelle, inondée de Lumières.

Le sens est promu en Sens.

Car la vie est dure, et ne dure pas, et nous sommes les seuls à le savoir³¹.

Donner Sens, donc ! Peut-on imaginer un comportement qui incarne plus spécifiquement la condition humaine ? Cette fonction fabulatrice essentielle à notre identité et à notre survie dont parle Huston, témoigne en fait de notre incapacité profonde à supporter le vide sans le recours impératif au « Verbe ». C'est, de son point de vue, ce qui marque l'apparition de l'espèce humaine et confère à cette dernière une dimension ignorée des autres animaux. Un *récit*... des histoires, des fictions... ou la narrativité comme technique de survie !

Nous seuls percevons notre existence sur terre comme une trajectoire dotée de sens (signification et direction). Un arc. Une courbe allant de la naissance à la mort. Une forme qui se déploie dans le temps, avec un début, des péripéties et une fin. En d'autres termes : *un récit*³².

Selon Huston, ce rapport au réel s'impose à l'être humain de façon totalement indépendante de sa volonté. La quête de Sens s'apparente à la consommation d'une « drogue dure », et la conscience humaine se révèle « *intrinsèquement fabulatrice*³³ ». L'individu éprouve, en effet, le besoin que le Sens se déploie afin de comprendre son existence et cela se passe « essentiellement, par le truchement des récits, c'est-à-dire des

³¹ Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*, op. cit., p. 15.

³² *Ibid.*, p. 14.

³³ *Ibid.*, p. 30.

fictions³⁴ ». Construites au fil des siècles et « toutes tissées d'imaginaire³⁵ », ces dernières acquièrent aux yeux de chacun d'entre nous le statut de réalité :

C'est ainsi que nous, humains, voyons le monde : en l'interprétant, c'est à-dire en l'inventant, car nous sommes fragiles, nettement plus fragiles que les autres grands primates³⁶.

Cette *espèce fabulatrice* que nous sommes, ne peut donc vivre sans ses fictions. « Elles nous sont vitales, consubstantielles. Elles créent notre réalité et nous aident à la supporter. Elles sont unificatrices, rassurantes, indispensables³⁷ ». Les histoires que l'être humain se raconte ne sont donc pas fondamentalement différentes de celles que vivent les personnages fictifs imaginés par les romanciers. Au surplus, à les construire et à les partager, ce sont ces histoires qui forgent notre identité et fondent notre humanité. Au final, affirme Huston, « notre condition, c'est la fiction³⁸ ».

1.3 Mimèsis, catharsis et peripétéia

Ailleurs, en d'autres temps, d'autres lieux, divers penseurs ont également perçu notre faculté narrative comme une prérogative typiquement humaine. Au premier titre, Aristote, philosophe de l'Antiquité à l'origine de l'esthétique classique, en débattit dans *La Poétique* (vers 340 av. J. -C.), se demandant comment les formes littéraires en arrivent à imiter la vie. Selon lui, la *mimèsis* (ou faculté d'imitation de la nature) a ceci de particulier qu'elle permet non seulement de maîtriser la réalité mais également de relier les choses entre elles et d'ainsi créer du sens. De fait, l'imitation est bien davantage

³⁴ *Ibid.*, p. 16.

³⁵ *Ibid.*, p. 30.

³⁶ *Ibid.*, p. 98.

³⁷ *Ibid.*, p. 191.

³⁸ *Ibid.*, p. 192.

créatrice qu'on ne peut le penser de prime abord. Au surplus, seule la raison humaine dispose de cette possibilité :

Dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter – et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à se représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages – et une tendance à trouver du plaisir aux représentations³⁹.

La représentation de nature esthétique devient ainsi imitation signifiante et c'est à travers elle que l'humanité se construit. Toujours selon Aristote, la poétique acquiert dès lors, par la *catharsis* (purification), une véritable valeur de dépassement des passions. Plutôt que de laisser déferler ces dernières, la représentation joue un rôle actif de substitut. Dire, donc raconter et montrer. Le récit, chez Aristote, se veut représentation d'hommes agissants. L'intrigue, en imitant une action, apparaît d'ailleurs comme l'élément fondamental de la tragédie aristotélicienne. C'est à travers la narrativité que l'œuvre tragique provoque l'effet cathartique recherché. Face aux obstacles inévitables qui se dressent sur le parcours humain, phénomène qu'Aristote nomme la *peripéteia*, le recours aux diverses formes de représentation du drame ouvre la voie de l'action et de l'adaptation sociale à l'individu.

Dans un ouvrage⁴⁰ devenu célèbre et publié en 1945, le philosophe et critique littéraire américain Kenneth Burke redonna vie à cette dernière notion aristotélicienne. Questionnant la nature, la structure et la fonction des *récits*, il établit que c'est par le recours à ces derniers, qu'ils soient fictifs ou véridiques, qu'une culture donnée jette les bases de sa nécessaire cohésion sociale. Cela dit, en dépit des variations qui les caractérisent selon les cultures, les récits reposent d'abord et avant tout sur la résolution

³⁹ Aristote, *La Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, (chapitre 4, passage 48 b 4), p. 43.

⁴⁰ Kenneth Burke, *The Grammar of Motives*, New-York, Prentice-Hall, 1945.

d'une situation conflictuelle. Cette dernière (la *peripéteia* d'Aristote), qu'il nomme « Désordre » (avec un D majuscule. *Trouble*, en anglais), constitue en fait le moteur du récit. Aux dires de Burke, on peut donc affirmer que c'est en rendant le conflit compréhensible et acceptable, que le récit est promu à un universel anthropologique. Constitutif du processus identitaire des individus et des sociétés, il joue, de façon individuelle ou collective, un rôle fondamental dans l'expérience humaine.

Cette référence à la pensée d'Aristote, on la retrouve également chez le théoricien et romancier italien Umberto Eco, dans un ouvrage intitulé *De la littérature* (2003). Citant Lubomir Dolezel, il rappelle que la *Poétique* élaborée par le grand philosophe grec constitue « l'acte fondateur tant de la théorie de la littérature que de la critique littéraire occidentale⁴¹ ». Parce que chez Aristote « l'élément fondamental de la tragédie est l'intrigue⁴² », Eco soutient que le philosophe « feint de parler de la tragédie, alors qu'en réalité il nous livre une sémiologie de la narrativité⁴³ ». Selon lui, Aristote avait bien compris qu'au-delà de la perception sensorielle, l'animal humain réfléchit à partir de ce monde perçu, mais surtout, qu'il rend compte des raisonnements qui en découlent dans une infinie variété de discours. Affirmant que « [...] raconter, et écouter des récits, est une fonction biologique⁴⁴ », Eco attribue le mérite du développement initial de ce point de vue au penseur de l'Antiquité. Puisque « tout discours a une structure profonde qui est narrative ou qui peut être développée en termes narratifs⁴⁵ », il y a tout lieu de parler ici d'une *biologie de la narrativité*. On peut certes, aux dires d'Eco, mettre en cause

⁴¹ Umberto Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, p. 305.

⁴² *Ibid.*, p. 306.

⁴³ *Ibid.*, p. 309.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 311.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 312.

l'idée aristotélicienne de narrativité, mais on ne peut tout simplement pas y échapper. Une des fonctions principales du récit, quel qu'il soit, étant de donner sens à la vie, l'imitation symbolique du déroulement de la réalité s'impose à l'esprit humain. Reposant sur une tendance profondément inscrite en nous, le recours universel au modèle narratif assure l'élaboration du récit intérieur de notre identité. Selon Eco, c'est en nous éduquant au destin et à la mort que la littérature parvient à jouer ce rôle significatif.

La réflexion que nous propose le philosophe Paul Ricoeur dans son ouvrage *Temps et récit*⁴⁶ actualise d'une façon autre la pensée d'Aristote. S'inspirant, pour sa part, du concept de mimésis tel que développé par le philosophe de l'Antiquité, Ricoeur en fera la pierre d'assise de la relecture qu'il propose de la représentation humaine de la temporalité. Plus précisément, c'est en associant le concept de mimésis à la notion d'intrigue qu'il procède à la mise en lumière des étapes essentielles par lesquelles l'acte narratif décrit, interprète et reconfigure l'expérience temporelle chez l'humain. Expérience essentielle, s'il en est, par le fait qu'elle confronte l'individu à la prise de conscience de sa finitude.

Abordant à son tour la notion de récit, Ricoeur présente le phénomène de la narrativité à titre de « machine à construire du temps humain⁴⁷ ». Selon lui, « le texte est la médiation par laquelle nous nous comprenons nous-mêmes⁴⁸ ». À la fameuse question

⁴⁶ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais » (3 tomes), n° 227-229, 1991.

⁴⁷ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, t. 3, cité par Philippe Sohet, *Images du récit*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 37. Soulignons, au passage, que le premier chapitre de l'ouvrage de Sohet intitulé « Du récit » (p. 12-54) nous fut d'une grande utilité en raison de la pertinence des nombreuses références que l'on y retrouve.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 40.

« Qui suis-je? », la réponse ne peut être que de l'ordre du récit que l'on se fait à soi-même des événements nous concernant. C'est donc en assurant une médiation fondamentale au cœur de l'agir humain que, selon Ricoeur, le récit participe au processus constitutif de l'identité personnelle et collective. Cette vision narrative de l'identité humaine repose, on le constate, sur l'idée essentielle que cette dernière se construit par et à la façon du récit. Il voit même « dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe, à la limite, muette⁴⁹ ». Selon ce penseur, chaque culture se définit à partir de la transmission temporelle d'un legs narratif, qu'il désigne plus précisément sous l'appellation d'*identité* narrative. Au-delà même du contenu transmis d'une époque à l'autre, le *legs narratif* assure son essentielle continuité en se diversifiant au fil des inévitables ruptures et transformations qui jalonnent l'appropriation sociétale continuellement renouvelée des récits par l'individu et la collectivité. Il en découle que « le soi de la connaissance de soi est le fruit d'une vie examinée, une vie épurée, clarifiée, par les effets cathartiques des récits tant historiques que fictifs véhiculés par notre culture⁵⁰ ». L'universalité du récit constatée au fil des siècles témoigne ainsi du caractère identitaire de ce mode privilégié de totalisation du vécu. Enfin, c'est parce que « la pratique du récit consiste en une expérience de pensée [...] ⁵¹ » qu'elle assure, au-delà de la *raison émancipatrice*, une part majeure et déterminante de la quête de sens qui caractérise et définit l'être humain.

⁴⁹ Paul Ricoeur, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », n° 227, 1991, p. 12.

⁵⁰ Paul Ricoeur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », n° 229, 1991, p. 443-444.

⁵¹ *Ibid.*, p. 447.

Cette conception de l'*identité narrative* nous la retrouvons également chez le philosophe Thierry Hentsch. Dans son ouvrage intitulé *Raconter et mourir* (2005) et portant sur les sources narratives de l'imaginaire occidental, l'auteur adopte d'emblée le point de vue de Ricoeur dans la relecture qu'il propose des grands récits de l'Occident. Reposant sur l'analyse de certains textes marquants de notre tradition narrative, l'approche de l'auteur vise d'abord à démontrer que ces écrits constituent « en quelque sorte une mise en scène de notre rapport au monde⁵² », en même temps qu'ils expriment fondamentalement notre « désir de faire sens⁵³ » au cœur d'une réalité qui nous en semble dépourvue. Soulignant le fait que la narration existe depuis bien avant le développement de l'écriture, son étude insiste sur l'impérieuse nécessité qui a toujours été la nôtre de n'avoir de cesse de nous raconter. Selon Hentsch, c'est en remontant au fondement anthropologique de la narrativité que nous découvrons le rôle fondamental joué par cette dernière dans la définition de ce que nous sommes. L'usage obligé du récit par l'individu s'affirme d'ailleurs comme l'assise déterminante sur laquelle s'est élaboré le processus identitaire caractéristique de nos sociétés. Nul doute, selon lui, que les habiletés narratives qui nous sont propres constituent, de fait, une conquête culturelle indissociable de l'humanisation :

La pérennité du récit sous toutes ses formes (théâtre, conte, chant, roman, film), sa présence dans presque toutes les cultures disent combien l'histoire, sacrée ou profane, grande ou petite, « fictive » ou « authentique », est nécessaire à l'homme. Elle constitue le témoignage le moins contraint, le plus vif, le plus répandu, le plus ancien que les textes écrits nous aient gardé de la mémoire humaine⁵⁴.

En conclusion, selon ce penseur, le récit joue donc un rôle déterminant dans l'organisation de représentations mentales à la source même de notre rapport au réel.

⁵² Thierry Hentsch, *Raconter et mourir*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 26.

⁵³ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 29.

Notre tradition narrative nous rappelle inexorablement que « [s]e raconter, c'est ne pas mourir⁵⁵ ».

Si l'analyse des grands récits qui marquèrent le développement de l'imaginaire occidental permet à Thierry Hentsch de faire se conjuguer son interprétation à celle de Ricoeur à propos de l'*identité narrative*, celle, largement antérieure du philosophe français d'Henri Bergson à ce même sujet, reposera, pour sa part, sur une prémisse se voulant d'emblée plus globalisante : la disposition, par l'esprit humain, d'une véritable *fonction fabulatrice*. Se déployant aussi bien dans le mythe, la morale et la religion, que dans l'épopée, le conte, le drame et le roman, cette fonction cruciale fait naître en l'homme des représentations fantasmatiques essentielles et multiples. C'est d'ailleurs à travers ces dernières que l'individu parvient à donner sens aux événements de son parcours propre. Le philosophe parle, à ce sujet, « d'une faculté bien définie de l'esprit, celle de créer des personnages dont nous nous racontons à nous-mêmes l'histoire⁵⁶ ». Ces histoires portent tout autant sur soi que sur d'autres personnes, et y interagissent aussi bien des êtres réels que des personnages fictifs. Apparue au cours du processus évolutif, la fonction fabulatrice se serait développée à mesure que la part instinctuelle de l'humain s'amenuisait au profit du développement de son intelligence. Bien que l'usage concomitant de la technique permit de plus en plus à l'humain (*homo faber*) de suppléer à ses manques et d'établir sa suprématie sur d'autres espèces, cet apport largement culturel ne lui sera d'aucun secours face aux questionnements inévitables qui devaient surgir à propos du sens même de son existence. Bref, selon Bergson, notre évolution aura

⁵⁵ *Ibid.*, p. 478.

⁵⁶ Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, P.U.F., 1962, 340 p.

paradoxalement pour conséquence, de nous fragiliser dans notre rapport au réel. Dès lors que l'individu s'interroge sur son avenir, surgira de sa conscience plus aiguë un irrépressible effroi découlant de son incompréhension face à la mort. Voilà bien ce à quoi sert la fonction fabulatrice. Elle remédie, pour ainsi dire, à l'angoisse existentielle par les réponses apaisantes qu'elle fabrique et diffuse. À travers les représentations imaginaires de l'avenir par ce biais proposées, elle fournit à l'être humain une solution viable à l'inéluctable détresse qui l'habite.

Ainsi, mythes d'abord et religions par la suite, firent-ils leur apparition. En garantissant à l'individu la protection d'un Être supérieur et, surtout, en faisant naître chez lui l'espérance d'une « autre » vie après la mort, ils parvinrent à le rassurer durablement. Génératrice de l'identité personnelle, la fonction fabulatrice, telle que Bergson la présente dans *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932), se déploie par ailleurs à travers d'autres récits qui définissent désormais les grands paramètres de l'autobiographie des uns et des autres. Des récits relatifs aux « esprits » et aux « dieux », nous sommes progressivement passés, pour les mêmes raisons fondamentales, aux récits que la littérature échafaude. En résumé, pour Bergson, la narrativité constitue une modalité déterminante à la base de notre rapport au monde et aux autres. En d'autres termes, nous sommes bel et bien ce que nous/nous racontons.

Cette prégnance du récit et sa prévalence irréfragable sur l'agir humain dont il vient d'être question chez Bergson concernaient, nous l'avons vu, tout autant la quête d'identité que celle de sens chez l'individu. Dans cette même optique, le psychologue

américain Jerome Bruner, considéré comme un des piliers de ce que l'on nomme la révolution cognitive, affirmera, pour sa part, que les cultures ne pourraient pas exister sans l'intervention des récits. Selon lui « il semble [...] que nous ayons dès le début de la vie une sorte de prédisposition au récit [...] »⁵⁷. Cherchant à comprendre comment l'être humain construit le réel, Bruner aborde le récit au fondement de la culture et de l'identité dans son ouvrage *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ? Pourquoi*, se demande-t-il, le récit,

[...] nous est-il aussi essentiel ? Pourquoi en avons-nous tant besoin pour nous définir ? [...] Le don de raconter des histoires caractérise l'homme autant que la station debout ou l'opposition du pouce à l'index. Tout indique que c'est notre manière « naturelle » d'utiliser le langage, dans le but de caractériser les déviations qui, sans cesse, viennent perturber le cours habituel des choses dans une culture donnée. Personne ne connaît exactement l'histoire de son évolution, comment ce don est né et a survécu. Nous savons seulement que c'est un outil irremplaçable qui donne sens à l'interaction humaine⁵⁸.

Selon lui, les récits fictifs ou véridiques (que nous nous racontons et que nous écoutons) servent non seulement de moyens privilégiés nous permettant d'appréhender le monde, mais surtout, ils sont *la* principale manière par laquelle nous constituons notre identité. Bruner « fait l'hypothèse que [...] le moi est le résultat de nos récits et non une sorte d'essence que nous devrions découvrir en explorant les profondeurs de la subjectivité⁵⁹ ». Pour le dire autrement, c'est de façon narrative que, selon lui, nous donnons sens à un réel qui en est dépourvu. Le fait, pour un individu, de se raconter des « histoires » est un comportement universel, peut-être même inné (?) - et le récit constitue la structure *par excellence* qui donne forme à la réalité. De plus, ajoute Bruner, « les modèles narratifs ne se bornent [...] pas à donner forme au monde ; ils façonnent

⁵⁷ Jerome Bruner, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?*, Paris, Retz, 2010, p. 32.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 76-77.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 77.

également les esprits qui cherchent à lui donner un sens⁶⁰ ». Raconter des histoires est donc constitutif de la conscience et des actions humaines. Aussi, précise-t-il :

Grâce au récit, nous construisons, nous reconstruisons, et même, d'une certaine manière, nous réinventons le présent et l'avenir. Au cours de ce processus, mémoire et imagination se mêlent. Même lorsque nous inventons les mondes possibles de la fiction, nous ne quittons jamais vraiment l'univers qui nous est familier : nous le subjonctivisons pour en créer un autre qui pourrait exister ou pourrait avoir existé. Aussi vaste que puisse être sa mémoire, aussi sophistiqués que puissent être ses systèmes d'enregistrement, l'esprit humain ne parvient jamais à se saisir pleinement et fidèlement du passé. La mémoire et l'imagination sont à la fois fournisseurs et consommateurs de leurs produits respectifs⁶¹.

Arrêtons-nous brièvement à cette idée d'une *subjonctivisation de la réalité*. Initialement énoncée par Tzvetan Todorov⁶² qui faisait alors spécifiquement référence au projet littéraire, elle devient, chez Bruner, un des révélateurs du mode de fonctionnement de la pensée narrative. En ayant recours à ce processus pour raconter, par exemple, ce qu'il advient de notre propre existence, notre but véritable serait de *domestiquer* nos inévitables contrariétés existentielles. C'est donc en mettant en scène un bouleversement dans l'ordre habituel des choses que le récit permet à l'individu d'avoir prise sur son existence :

Concevoir une histoire, c'est le moyen dont nous disposons pour affronter les surprises, les hasards de la condition humaine, mais aussi pour remédier à la prise insuffisante que nous avons sur notre condition. Les histoires font que ce qui est inattendu nous semble moins surprenant, moins inquiétant : elles domestiquent l'inattendu, le rendent un peu plus ordinaire⁶³.

Nous l'avons déjà signalé (en particulier chez Aristote et Burke), l'esprit humain initialement *incité* qu'il est au récit par ce qui ne va pas comme souhaité dans le parcours existentiel de tout un chacun, se *surpasse* ultimement pour résulter en la construction de soi.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁶¹ *Ibid.*, p. 82.

⁶² Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, 8, (1966), Paris, Seuil, coll. « Points », n° 129, 1981, p. 131-157.

⁶³ Jerome Bruner, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?*, *op. cit.*, p. 79-80.

Toujours dans cette même perspective d'une pensée narrative structurante, le philosophe allemand Hans Blumenberg aborde la question sous un angle qui se veut davantage anthropologique et biologique. Il soutient, pour sa part, l'idée que la fiction se confond avec le langage dans une vaste entreprise pour remplir l'univers de sens et de significations :

L'indigence de l'homme à qui font défaut des dispositions spéciales pour réagir face à la réalité, le fait qu'il soit donc pauvre en instincts, est le point de départ d'une question anthropologique centrale : comment cet être est-il capable d'exister en dépit de son défaut biologique de dispositions ? La réponse peut être résumée dans la formule suivante : il en est capable dans la mesure où il ne s'engage pas directement dans cette réalité. La manière dont l'homme se réfère à la réalité est indirecte, circonstancielle, différée, sélective, et, surtout, "métaphorique"⁶⁴.

Les travaux de Blumenberg mettent en évidence le fait que notre maîtrise de la réalité découle de notre capacité, à titre d'être de langage, à nous la représenter. C'est donc par l'indispensable recours à la narration que l'être humain parvient à donner cohérence et acceptabilité à une réalité qui lui est en soi fondamentalement étrangère :

Le détour métaphorique qui abandonne l'objet en cause pour tourner ses regards vers un autre objet, supposé par avance instructif, prend ce qui est donné pour ce qui est étranger, et ce qui est autre pour ce qui est disponible de manière plus fiable et plus maîtrisable. [...] La métaphore n'est pas simplement un chapitre d'un traité de ressources rhétoriques, elle est une composante significative de la rhétorique, et c'est cet élément qui permet de manifester sa fonction en même temps qu'il révèle sa relation à l'anthropologie⁶⁵.

Dit autrement, le rapport de l'être humain à la nature ne peut se manifester qu'à travers la construction obligée de significations et de représentations, assurée par la rhétorique langagière. C'est par ce substitut révélateur de notre *indigence* anthropologique que, selon Blumenberg, l'humanité assure sa survie :

L'homme est capable non seulement d'imaginer une chose à la place de l'autre, mais aussi de faire l'une au lieu de l'autre. Si jamais l'histoire nous enseigne

⁶⁴ Hans Blumenberg, *L'imitation de la nature et autres essais esthétiques*, Paris, Éditions Hermann, coll. « Le Bel Aujourd'hui », 2010, p. 105.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 105-106.

quelque chose, c'est que sans cette capacité de trouver un substitut à certaines actions il ne resterait pas grand-chose de l'humanité⁶⁶.

Ce qui ressort de la vision anthropologique de ce penseur, c'est l'importance qu'il accorde aux mesures culturelles de protection et de compensation qui assurent une sécurité à l'individu. Selon lui, la quête de consolation constitue « une explication fondamentale de la réalité humaine⁶⁷ ». C'est pourquoi l'être humain a recours à la narration en guise d'explication lui permettant de se réconcilier avec sa propre existence. La capacité du récit d'imiter le déroulement de la réalité en octroyant ordre et forme à cette dernière, supplée donc à l'indigence caractéristique de notre espèce à vivre dans un monde que nous ne parvenons ni à comprendre et/ou accepter.

1.4 Homo fabulator

Nous apprécions le récit parce que sa structure habite notre cerveau. Notre cerveau est façonné pour le narratif [...]⁶⁸.

Doris Lessing

Cette inclinaison pour le récit qui nous vient du langage et de la pensée discursive est irrésistible [...] Le langage narratif est discursif : il raconte des histoires se déroulant dans le temps, que ce soit des romans d'amour ou des théorèmes logico-mathématiques⁶⁹.

Sergio Kokis

Nous nous racontons des histoires afin de vivre. [...] Nous interprétons ce que nous voyons, sélectionnons parmi les choix multiples, celui qui nous arrange le plus. Nous vivons entièrement, **surtout si nous sommes écrivains**⁷⁰, à travers l'imposition d'une trame narrative sur des images disparates, à travers les idées avec lesquelles nous avons appris à figer ce tissu mouvant de fantasmagories qu'est notre expérience réelle⁷¹.

Joan Didion

⁶⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁷ Cité par Olivier Muller, « Comment l'homme est-il possible ? », dans *Hans Blumenberg. Anthropologie philosophique*, Paris, PUF, coll. « Débats philosophiques », 2010, p. 73.

⁶⁸ Cité par Robert Fulford, *L'instinct du récit*, Montréal, Bellarmin, 2001, p. 152.

⁶⁹ Sergio Kokis, *Les langages de la création*, Québec, Nuit Blanche Éditeur/CEFAN, 1996, p. 34 et 36.

⁷⁰ C'est nous qui soulignons.

⁷¹ Joan Didion, *L'Amérique. Chroniques*, Paris, Grasset, 2009, p. 77-78.

Les questions et enjeux relatifs au récit, nous l'avons vu, furent, abondent, et inévitablement se confrontent. Cela étant dit, au su de l'ensemble du développement qui précède, il nous paraît également possible de discerner une certaine convergence d'idées autour de la position initialement présentée de la romancière Nancy Huston. En effet, nombreuses sont les positions qui se rejoignent à propos de la nature et de la fonction du récit. Qu'elles émanent de la philosophie, de la théorie littéraire, de la psychologie ou encore de l'anthropologie, celles que nous avons retenues vont à peu près toutes dans le même sens. Lequel ? D'abord, cet outil symbolique s'est vraisemblablement imposé à nous dans le but de suppléer à nos importantes carences instinctuelles. En dépit de ces carences, il semble bien que notre propension à concevoir la vie sous forme de récit relève de caractéristiques biologiques proprement humaines. Ensuite, notre survie à titre d'espèce passe nécessairement par ce recours obligé à l'imaginaire. Également, c'est grâce à nos capacités langagières et discursives que s'élabore et se développe le récit intérieur de nos identités personnelles et collectives. Enfin, ce mode de pensée privilégié assure aussi bien la mise en forme que la transmission de l'expérience humaine, sa compréhension, son acceptation. Il nous semble donc approprié de conclure que le récit constitue bel et bien un outil essentiel (au sens anthropologique du terme) par lequel se construit notre réalité⁷².

Une question perdure toutefois et il importe que nous nous y attardions ne serait-ce que brièvement. En effet, si comme l'affirme Paul Ricoeur « [...] la pratique du récit consiste en une expérience de pensée par laquelle nous nous exerçons à habiter des

⁷² Paul Watzlawick, *La réalité de la réalité*, op. cit.

mondes étrangers à nous-mêmes⁷³ », n'y a-t-il pas lieu également de se demander pourquoi l'être humain éprouve si intensément cet irrépressible besoin d'être toujours *ailleurs* et surtout *autre* que ce qu'il est ? Afin de mieux comprendre cet aspect précis de notre questionnement, examinons brièvement le point de vue des chercheurs Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, tel que développé dans leur essai intitulé *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit* (2003)⁷⁴. La réflexion qu'ils nous proposent stipule d'abord qu'il est impossible « d'envisager le récit littéraire en l'isolant des autres formes de récit [...] »⁷⁵. Adoptant une perspective résolument psycho-anthropologique, les auteurs rejettent d'emblée la conception moderne de la fiction qui oppose radicalement le réel et l'imaginaire. S'attardant, entre autres, aux éléments universels que l'on retrouve dans la création du récit, ils reprennent à leur compte la thèse initiale de Bergson, en soutenant à leur tour que « la fonction fabulatrice est une faculté fondamentale de l'humanité⁷⁶ ». Évoluant selon le modèle d'une narration, le récit intérieur de notre propre identité se forge et se déploie, selon ces auteurs, telle une « imitation représentative » du réel. Parce qu'elle est étroitement liée au processus de la fabulation, notre propension à concevoir la vie sous forme de récits assure ainsi la construction identitaire et personnelle des individus. Selon eux,

[c]'est la fonction fabulatrice qui est à la racine de notre identité personnelle : nous sommes ce que nous racontons. [...] nous disposons d'une mémoire spécialisée dans le récit, la mémoire épisodique, qui garde la trace d'événements particuliers situés dans le temps et l'espace, et eux-mêmes associés à des réseaux d'autres événements. Ainsi se constitue notre autobiographie, liée à la biographie de tous ceux avec lesquels nous avons été en relation. Le récit est sans doute la modalité de base de notre rapport au monde et aux autres⁷⁷.

⁷³ Paul Ricœur, *Le temps raconté*, op. cit., p. 358.

⁷⁴ Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *HOMO FABULATOR. Théorie et analyse du récit*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 2003, 381 p.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 315.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 48.

Plus encore, évoquant les travaux de Michael S. Gazzaniga et ceux de Daniel C. Dennett, les auteurs vont jusqu'à se demander « [...] si la conscience elle-même n'est pas avant tout narrative : avoir conscience, c'est peut-être avoir la capacité de se raconter des histoires⁷⁸. » Des histoires qui, ultimement, auraient pour fonction essentielle de donner « sens aux événements⁷⁹ » ? En concordance directe avec les positions présentées auparavant, ces deux auteurs nous confirment à nouveau que présenter l'être humain comme un animal qui raconte, contribue bel et bien à en définir l'essence. Au-delà de la synthèse des théories du récit que ces auteurs nous proposent, force nous est-il à nouveau de conclure que c'est par et dans le récit que l'humanité se dévoile à elle-même et découvre, dès lors, l'impérieuse nécessité du recours narratif à l'imaginaire pour assurer sa survie.

Au final, nous serait-il donc permis d'affirmer que Nancy Huston est parvenue à cerner adéquatement *l'homo fabulator* ? Rappelons que pour cette dernière, la narrativité est interprétation et invention du monde. Êtres éminemment culturels, c'est par l'usage obligé de nos ressources narratives que nous suppléons à l'incomplétude propre et caractéristique de notre espèce. Parce que « nettement plus fragiles que les autres grands primates⁸⁰ », nous n'avons d'autre choix que celui de domestiquer le monde qui est le nôtre par les récits que nous inventons. C'est parce que l'être humain est un animal symbolique et conceptuel qu'il éprouve l'irrépressible besoin de construire du Sens en instituant ordre et forme au cœur de sa propre expérience. Le récit, en imitant le déroulement de la réalité, nous fournit précisément cette occasion. Rien d'humain ne

⁷⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁰ Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*, *op. cit.*, p. 98.

pourrait en définitive exister sans les significations narratives que nous avons élaborées. À l'image du point de vue développé par les nombreux autres penseurs consultés, le *récit* sur le *récit* de la romancière Nancy Huston se révèle convaincant à nos yeux et nous ouvre même une piste démonstrative nouvelle.

1.5 La réalité, c'est... la fiction qui la construit

[...] la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature; cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste⁸¹.
Marcel Proust

Demandons-nous maintenant si ce recours spécifiquement humain à un système symbolique et narratif de survie, pourrait de fait être révélé par la fiction littéraire elle-même. On conviendra qu'une histoire peut parfaitement raconter *qu'elle raconte une histoire* et qu'un personnage peut fort bien *raconter qu'il se raconte des histoires à lui-même ou qu'il en raconte à d'autres*. Mais, plus précisément, une histoire pourrait-elle raconter ce que nous avons tenté de mettre précédemment en lumière à propos du récit ? À savoir, le point de vue développé par la romancière Nancy Huston (et plusieurs autres) concernant son rôle fondamental dans la définition même de ce qui constitue l'être humain, et dans la construction nécessairement fabulatrice de sa réalité ? Un personnage de fiction peut-il traduire cela ? Nous dire, à nous lecteurs, que ce sont *les histoires qu'il se raconte* qui forgent son identité ? Que ce sont elles qui le définissent et lui permettent, littéralement, d'assurer sa survie ? Que c'est par et dans la narration qu'il existe et que

⁸¹ Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 159, 1972, p. 257.

nous existons toutes et tous. En d'autres termes, peut-on, comme Huston, aller jusqu'à affirmer que la réalité du personnage pourrait elle aussi être construite par la fiction ?

Afin d'ouvrir cette piste de réflexion que nous souhaiterions « inédite », ajoutons ici une nouvelle citation, rapportant cette fois les propos du personnage fictif de *Gérard Langlois*, dans *20 h 47, rue Darling* (2003), le film du cinéaste québécois Bernard Émond :

Les histoires sont sacrées. Je n'ai pas beaucoup de certitudes dans la vie, mais je sais que les histoires sont sacrées. *Germinal*, la Bible, une histoire des AA, cela fait la même chose, cela met de l'ordre dans le chaos de l'existence. Raconter une histoire, c'est comme siffler dans le noir quand on a peur. On raconte pour [ne] pas se tuer⁸².

Ce point de vue concernant *les histoires que l'on (se) raconte*, mérite que l'on s'y arrête brièvement puisque nous tenterons, dans les chapitres à venir, de le transposer spécifiquement à l'étude que nous proposerons du roman *Dreaming of Babylon. A Private Eye Novel 1942* (1977). Une question nous paraît ici surgir d'emblée : l'œuvre de Brautigan ne serait-elle pas une tentative ludique, mais surtout désespérée, d'inscrire du sens au cœur du vide ? C'est Malraux qui affirmait que « l'art est un anti destin⁸³ ». En termes plus clairs, un combat contre la mort. Ce combat, est-ce utile de le préciser, les humains savent depuis toujours qu'ils le perdront. Pourtant, au fil des siècles, ils s'acharneront à le livrer en pure perte. Ils le livreront surtout à travers *les histoires qu'ils (se) racontent*. Ces histoires, réelles ou fictives, vraies ou fausses, essaïmeront un peu partout à travers le mythe, la religion et la littérature. C'est en visant principalement à apaiser la conscience inquiète de l'être humain que ces *réçits* parviennent ultimement à donner sens à l'existence angoissée de tous et chacun.

⁸² Cité dans Philippe Sohet, *Images du récit, op. cit.*, p. 11.

⁸³ André Malraux, *Les voix du silence*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, Quatrième partie, chap. 7, p. 637.

Cet aspect philosophique et, à certains égards anthropologique, de notre réflexion aura trouvé, nous l'avons vu, un ancrage dans l'idée développée par Nancy Huston dans *L'espèce fabulatrice* que la fiction construit la réalité. De plus, comme la présentation de notre problématique l'a initialement illustré lors de notre introduction, ce sont des questions relatives aux fonctions du récit et à la narrativité qui – dans sa perspective la plus large – encadrent notre questionnement critique sur l'œuvre de Richard Brautigan. Pour l'essentiel, notre fil conducteur concerne le discours de *fuite dans l'imaginaire* chez ce romancier. Ce leitmotiv, prégnant chez lui, s'incarne essentiellement à travers des personnages n'ayant d'autres possibilités existentielles que celles de s'arracher, par l'imaginaire, à leur quotidien. Du fait de leur inaptitude et/ou incapacité à se confronter aux exigences de la réalité, ils y parviennent par le recours répété et obligé à la seule solution consolatrice et réparatrice à leur portée. Celle qui consiste à s'inventer *Ailleurs* et *Différent*, c'est-à-dire *Autre*. À cet égard, tout se passe comme si, en instaurant le « Faux/Imaginaire », l'énonciation narrative désignant ouvertement le roman de Brautigan comme le fruit ironique d'une manipulation volontaire, l'auteur nous proposait, en réalité, l'énoncé du « Vrai/Réel ». On assiste, en effet, au *récit* d'un effacement pur et simple. Détective privé à San-Francisco, *C. Card*, personnage central du roman de Brautigan, usurpe en rêve l'identité d'un héros vivant à une autre époque et, afin d'échapper à sa triste condition, se raconte inlassablement des histoires se déroulant dans un ailleurs meilleur, à Babylone. En ces lieux oniriques, le détective raté devient une figure quasi mythique, un héros aux facettes multiples et triomphantes. Métamorphosé en être agissant, il cesse enfin d'être une sorte de *Sisyphé* condamné à répéter indéfiniment et inutilement les mêmes gestes absurdes et dérisoires qui définissent son identité tout

autant personnelle que professionnelle. Dès lors que transfiguré en *Smith Smith*, il incarne rien de moins qu'un nouveau personnage dans un nouveau récit. Sa réalité, c'est la fiction qui la construit et c'est en définitive par le récit que le personnage du roman en arrive à fabriquer du Sens (Huston, 2008). Ce recours spécifiquement humain à un système symbolique et narratif de survie est révélé par la fiction littéraire elle-même. En effet, le roman de Brautigan va bien au-delà de l'histoire d'un personnage qui *raconte qu'il se raconte des histoires à lui-même ou qu'il en raconte à d'autres*. À notre sens, il évoque indubitablement le rôle fondamental du récit dans la définition même de ce qui constitue l'être humain, et dans la construction nécessairement fabulatrice de sa réalité. En effet, son double-personnage de fiction nous montre que ce sont *les histoires qu'il se raconte* qui forgent son identité. Qui le définissent et lui permettent d'assurer sa survie.

Comme nous chercherons à le démontrer dans la suite de notre travail, le personnage de *C. Card*, refusant d'être soi, se *dématérialise* dans ses rêves. En lieu et place, il cherche et trouve une pseudo-identité dans celle d'un Autre. En fait, d'une pluralité d'Autres qui, tous, constituent sa négation. En voulant « *mettre de l'ordre dans le chaos de (son) existence* » nous demanderons-nous, que fait véritablement le héros du roman, le personnage de *C. Card* ? Certes, il cherche une échappatoire imaginaire à sa condition. Mais ne fait-il que cela ? Ne pourrait-on dire qu'il s'acharne surtout à *disparaître* plutôt qu'à vivre ? En « programmant » son désir mimétique⁸⁴ d'être sur un personnage de « détective privé » de roman, ne génère-t-il pas une sorte de cul-de-sac dont il ne pourra jamais sortir ? Que l'on pourrait formuler ainsi : j'ai besoin d'être un

⁸⁴ René Girard, *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 2001, p. 11-12.

autre pour survivre, mais en étant cet autre par le rêve, je rends ma vie encore plus difficile... Au-delà de la singularité sémantique toute particulière qui caractérise l'œuvre de l'écrivain américain, la quête inversée d'identité du « héros » se présente à nous comme une sorte d'*éloge de la fuite* (Laborit)⁸⁵, le narrateur y pratiquant, pourrait-on dire, une véritable *esthétique de la disparition* (Virilio)⁸⁶.

Pour conclure ce premier chapitre, il nous ici paraît pertinent de rappeler certains éléments essentiels à la définition et à la compréhension de la notion de récit, de même qu'à la place cruciale et au rôle universel qu'il joue au cœur des représentations humaines. Celle d'abord d'*espèce fabulatrice* se définissant à travers ses *fictions narratives* proposées par Nancy Huston, celle de *mimèsis* chez Aristote, puis de *peripeteia*, notion à peu près équivalente à celle de « *Désordre* » dans l'existence dont nous parlait Burke, toutes deux notions précisément identifiées comme jouant le rôle de moteur du récit. Aussi, celle de *fonction biologique* évoquée en termes divers chez Eco, Bruner et Blumenberg. Ensuite, celle de *faculté narrative* découlant de la *fonction fabulatrice* initialement développée chez Bergson et reprise par la suite chez Molino et Lafhail-Molino. Enfin, celles de *substitut anthropologique* en réponse à nos déficiences instinctuelles, de *construction de Sens et d'identité*, toutes évoquées aussi bien par Huston, Ricoeur et Blumenberg que par l'ensemble des autres penseurs abordés dans ce chapitre. Où ce rappel pourrait-il bien nous mener ? Ailleurs, dirons-nous. À Babylone ? Pas encore. Auparavant, il nous sera nécessaire de franchir une nouvelle étape intermédiaire.

⁸⁵ Henri Laborit, *Éloge de la fuite*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », n° 7, 1985, 187 p.

⁸⁶ Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989, 136 p.

À cette fin, nous nous pencherons, dans le chapitre qui va suivre, sur les assises thématiques du roman américain, y examinant en particulier le thème charnière de la « frontière » que nous associerons au mythe fondateur de la « métamorphose et du recommencement » au cœur de la caractérisation de ce dernier. Ainsi, nous arrêterons-nous aux aspects majeurs du développement du roman américain au 20^e siècle afin de mettre en lumière la continuité prévalant entre certaines expérimentations littéraires du siècle dernier, de la *Beat Generation* jusqu'à l'apparition de la mouvance postmoderniste. Ce n'est qu'ensuite que nous procéderons à la présentation de l'œuvre de l'écrivain Richard Brautigan avant de proposer l'analyse détaillée de son roman *Dreaming of Babylon. A Private Eye Novel 1942* (1977).

CHAPITRE 2

DU MYTHE DE LA « FRONTIÈRE » À CELUI DE LA « MÉTAMORPHOSE ET DU RECOMMENCEMENT » OU LES ASSISES THÉMATIQUES DU ROMAN AMÉRICAIN

ROMAN AMÉRICAIN :

La Grèce avait *l'Illiade*, Rome son *Enéide*, l'Angleterre ses légendes arthuréennes, la France sa *Chanson de Roland*. Pendant trois siècles, les États-Unis attendirent leur grande épopée en vers. Cette épopée, c'est le roman qui la composa⁸⁷.

Jacques Cabau

FRONTIÈRE :

Ce que la Méditerranée fut pour les Grecs, brisant les liens de l'habitude, offrant de nouvelles expériences, suscitant de nouvelles institutions et de nouvelles activités, tout cela et bien davantage, la Frontière, toujours refoulée, l'a été pour les États-Unis⁸⁸.

Frederick Jackson Turner

ÉCRITURE :

De *Moby Dick* (1851), anthologie tumultueuse des dits, fables et versions de la baleine, à l'intrication cabalistique des fictions dans *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon (1973) en passant par une longue lignée picaresque, une écriture rhapsodique et toute en digressions construit un univers mouvant qui se fait et se défait au gré des métamorphoses. Et pourtant, sous cette exubérante fabulation sauvage, subsiste toujours la tentation du repli, de l'enfouissement dans le silence⁸⁹.

Pierre-Yves Pétilion

2.1. Introduction

Le philosophe français Alexis de Tocqueville, dans son ouvrage intitulé *La démocratie en Amérique* (1840), anticipait un avenir particulier pour la littérature américaine alors naissante. Ce dernier supposait, en effet, que celle-ci se révélerait moins

⁸⁷ Jacques Cabau, *La prairie perdue. Le roman américain*, Paris, Seuil, coll. « Points », n° 133, 1981, p. 18.

⁸⁸ Frederick Jackson Turner cité dans Marc Saporta, *Histoire du roman américain*, Paris, Seghers, 1970, p. 10.

⁸⁹ Pierre-Yves Pétilion, *La grande route. Espace et écriture en Amérique*, Paris, Seuil, 1979, p. 13.

raffinée que celle du « vieux continent », plus brutale, plus saisissante, mais tout aussi marquante avec des approches différentes. Longtemps tributaire du modèle anglais dont les écrivains du nouveau continent s'inspirèrent d'abord, le roman américain acquerra définitivement son autonomie vers la fin du 19^e siècle, avant de s'imposer durablement sur la scène littéraire occidentale à partir de l'entre-deux-guerres (1919-1939).

Dans ce deuxième chapitre, nous verrons à circonscrire le contexte socioculturel qui avait cours au moment de l'apparition de la mouvance postmoderniste en littérature américaine au tournant des années soixante-dix. À cette fin, nous nous arrêterons aux aspects majeurs du développement du roman américain au cours de la deuxième moitié du 20^e siècle afin de mettre en lumière la continuité prévalant entre certaines expérimentations littéraires du siècle dernier, de la *Beat Generation* jusqu'à l'apparition de la mouvance postmoderniste. Auparavant, toutefois, nous examinerons le point de vue de certains essayistes littéraires qui ont posé un regard global sur les assises thématiques du roman américain, nous arrêtant d'abord au thème primordial de la Frontière, pour ensuite associer ce dernier au mythe fondateur de la « métamorphose et du recommencement » qui est au cœur de la caractérisation de la littérature américaine.

2.2. La Frontière mythique

La « thèse de la frontière », de l'historien F. J. Turner – l'idée qu'un pays né avec le besoin de repousser ses frontières vers l'ouest a dû continuellement retrouver de nouvelles frontières depuis qu'il a atteint le Pacifique –, est depuis longtemps utile pour regarder l'histoire américaine. La conquête de l'espace n'est qu'un des sujets éclairés par cette thèse. Dans les deux dernières décennies, beaucoup d'Américains se sont tournés à l'intérieur d'eux-mêmes à la recherche de cette nouvelle frontière⁹⁰.

Salman Rushdie

⁹⁰ Salman Rushdie, *Patries imaginaires*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1993, p. 415.

Dans un ouvrage paru pour la première fois il y a près d'une cinquantaine d'années et consacré au roman américain, Jacques Cabau, professeur à la Sorbonne et critique littéraire, étudiait dans *La Prairie perdue*⁹¹ les grandes caractéristiques de ce volet majeur de la littérature américaine. Il y établissait que bon nombre de romanciers américains étaient à la recherche d'un « Paradis perdu ». Selon lui, c'est l'écrivain James Fenimore Cooper qui, le premier, donnera à l'Amérique sa légende et sa mythologie, lui procurant de ce fait un passé s'exprimant à travers trois grands thèmes fondateurs : *the settlement* (le peuplement par les pionniers) au cœur de la vastitude et de la démesure du territoire, *the Revolution* (la guerre d'Indépendance) relatif à la construction d'une nation en quête d'elle-même et de sa grandeur appréhendée, et enfin celui concernant *the frontier* (les terres libres à l'Ouest). Aux yeux de Cabau, ce dernier thème évoquant inévitablement une limite fluctuante et toujours à repousser, se révélera avec le temps comme le plus marquant :

La *frontier* - la Prairie - ce sont les terres libres, à l'Ouest, qui reculent, selon Tocqueville, de trente-cinq kilomètres par an, mais qui jusqu'à la fin du XIX^e siècle semblent inépuisables, horizons infinis recommencés éternellement jusqu'à l'autre et problématique océan, le Pacifique. [...] La *frontier*, ce sont les terres vierges de l'innocence et du paradis perdu, l'image de la civilisation pastorale idyllique par opposition à l'univers urbain. C'est la caution de pureté qui lave l'Amérique des ses péchés, du capitalisme, de l'industrialisation, de ses villes inhumaines. C'est la Terre promise, où l'absence de clôtures et l'immensité même proclament la bonté, la générosité et la liberté des grands hommes blancs. C'est le terme du voyage de Bougainville, où l'utopie se réalise, où l'homme blanc devient le « bon sauvage » dont rêvait le siècle des Lumières. C'est l'image rêvée que se fait de lui-même ce pays né de l'âge de raison, né de l'idéal d'une société parfaite, de toutes les utopies dont est fait l'optimisme américain⁹².

Sous des apparences mouvantes et diversifiées, des personnages comme le puritain, le révolté, le pionnier et l'aventurier incarneront, sous la plume des romanciers, des figures mythiques en quête de métamorphose et de recommencement. Ces personnages

⁹¹ Jacques Cabau, *La prairie perdue. Le roman américain*, op. cit.

⁹² *Ibid.*, p. 18-19.

exprimeront l'angoisse existentielle du Nouveau Monde en questionnant toujours et encore l'étrange et indépassable complexité des rapports humains. Aux dires de Cabau, la *frontier*⁹³ devint en quelque sorte l'incarnation du « grand mythe américain (ainsi que) le facteur le plus important de la psychologie comme de la politique américaines⁹⁴ ». La *frontier*, dénommée également la Prairie, constituerait le seuil sur lequel prendra appui le roman américain. Ainsi, ce sera au moment où il n'y a plus de Prairie à conquérir, c'est-à-dire de frontière à franchir, que surgira le roman en terre d'Amérique.

Concernant cette thématique majeure, certaines précisions s'imposent d'emblée avant de poursuivre plus avant notre réflexion sur cette lancée. En effet, lorsque l'on aborde la thématique de la Frontière, il faut bien comprendre que, dans l'esprit des Américains, on ne se réfère nullement à l'idée de délimitation territoriale entre deux nations. Comme l'explique Marc Saporta dans son étude intitulée *Histoire du roman américain*, la Frontière se rattache à des représentations fort différentes. Elle concerne plutôt la délimitation :

[...] entre LA nation et le néant, le vide, l'espace immense qui s'étend à l'Ouest. La Frontière, c'est presque exclusivement le front de peuplement qui progresse en direction du Pacifique, une zone mal définie, constamment reportée vers le Couchant, plus loin, plus outre, à mesure qu'avancent les colons dans la Prairie⁹⁵.

Cette thématique doit donc s'interpréter, dans un premier temps, comme la manifestation d'une aventure originelle, celle vécue par les nouveaux arrivants littéralement forcés de se confronter à un environnement des plus inhospitalier avant de s'atteler à réinventer la société. Dans ces circonstances nouvelles, seuls les pionniers

⁹³ Il importe de préciser que c'est Cabau lui-même qui privilégie l'usage du terme anglais de *frontier*.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁵ Marc Saporta, *Histoire du roman américain*, *op. cit.*, p. 10-11.

pouvaient tenter de résoudre les problèmes auxquels ils avaient à faire face sans pour autant trouver un quelconque appui autour d'eux :

La vie sur ce front de peuplement est soumise à des conditions dont le monde civilisé avait alors perdu le souvenir; les arrivants s'installent où bon leur semble. Dans ces régions extrêmes où la civilisation – par définition même – n'a pas encore pénétrée, il n'existe aucune structure sociale fermement établie, pas d'institutions autres que celles improvisées par les pionniers eux-mêmes à la mesure de leur besoin⁹⁶.

Face à l'immensité du territoire, la traversée du continent n'est d'ailleurs pas sans évoquer la recreation d'un Paradis perdu. L'avancée des pionniers s'apparentera, métaphoriquement, à la recherche idyllique d'une Terre promise. Le mythe de la « Pastorale américaine » y trouvera dès lors sa source, idéalisant la conquête du vaste espace des terres inhabitées où règne, à nouveau, l'harmonie originelle tant recherchée entre l'homme et la nature.

Dans un deuxième temps, les individus ayant vécu cette aventure devinrent, au fil du temps, la principale source nourricière de l'imaginaire américain à laquelle se rattacheront plus particulièrement nombre de romanciers majeurs du 19^e et du 20^e siècle. Dans un article intitulé *L'expérience des frontières dans le roman américain, d'hier à aujourd'hui*, le chercheur Jean Morency précise ce qui suit :

Depuis ses origines, l'aventure américaine a été vécue et pensée comme une expérience des limites (géographiques, anthropologiques, spirituelles), de telle sorte que la présence de la « frontière » est bientôt apparue comme un des fondements essentiels de l'esprit national. La culture religieuse des pionniers puritains a d'ailleurs contribué à exacerber ce sentiment que la vie dans le Nouveau Monde était intimement liée à l'expérience décisive d'une nouvelle frontière, à la fois physique et spirituelle, et à ancrer solidement ce sentiment dans les mentalités et les attitudes collectives⁹⁷.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁷ Jean Morency, « L'expérience des frontières dans le roman américain, d'hier à aujourd'hui », *Québec français*, n° 130, été 2003, p. 22.

Trace archaïque ou mythique, la thématique de la Frontière en littérature américaine traduit, depuis lors, l'adhésion nationale identitaire à un passé collectif riche de significations. La littérature américaine, dans son ensemble, y trouvera ses fondements, et le roman s'en inspirera pour forger ses personnages phares perpétuellement en quête d'une nouvelle frontière. Mais le passage progressif du 19^e au 20^e siècle, accompagné de celui du *romance* (roman romanesque) au *novel* (roman réaliste)⁹⁸, conduira les romanciers américains à des relectures obligées de cette thématique. Citons à nouveau Morency :

Tout au long du XX^e siècle, de nouveaux écrivains américains vont s'inscrire dans cette thématique et cette esthétique des frontières, depuis Jack London et Ernest Hemingway jusqu'à Paul Auster, en passant par Richard Brautigan, John Hawkes, Jim Harrison et Thomas McGuane, ceci sans compter tous ceux et celles qui ont relaté l'expérience de la transgression des frontières encore plus radicales, puisqu'intérieures celles-là, comme William Burroughs⁹⁹.

Ainsi, doit-on comprendre qu'au fil du temps, l'expérience de la frontière dans sa matérialité cèdera progressivement le pas à l'élaboration imaginaire de significations inédites et changeantes. Les romanciers américains chercheront à dépasser cette première expression du sujet en y adjoignant de nouvelles dimensions visant à réactiver « [...], cette thématique protéiforme des frontières¹⁰⁰ ». Comme le signale par ailleurs Morency, des romanciers de plus en plus nombreux dépouilleront la thématique de la frontière d'une partie de la violence qui la caractérisait, pour faire, de la transgression de cette dernière, un mode d'accès privilégié à la révélation de soi et à la régénération.

⁹⁸ Précisions complémentaires sur cette distinction fondamentale. Selon Cabau, « Le *novel*, réaliste et social par excellence, se développe du roman picaresque à la « tranche de vie » du roman naturaliste. C'est une représentation de la réalité, dont la documentation assure l'authenticité. [...] Le *romance*, le roman romanesque, lui, au lieu d'être une représentation de la réalité, est la constitution d'un fait romanesque. [...] La pesanteur du réalisme n'y retient jamais la fiction ». Cf. *La prairie perdue. Le roman américain*, *op. cit.*, p. 16-17.

⁹⁹ Jean Morency, « L'expérience des frontières dans le roman américain, d'hier à aujourd'hui », *op. cit.*, p. 23.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 22.

Du côté des essayistes littéraires français, suite à l'étude de Jacques Cabau consacrée au roman américain que nous venons tout juste d'évoquer (et à laquelle nous reviendrons plus loin dans la présente section), Pierre-Yves Pétillon, dans son *Histoire de la littérature américaine. Notre demi-siècle 1939-1989*, ajoute sa voix à ce même sujet en faisant lui aussi de la « Frontière » l'un des thèmes majeurs des romans américains du 20^e siècle. Dans l'introduction de son livre, il revient aux origines de la littérature américaine, à sa « lointaine préhistoire » et fait ressortir ce qu'il nomme le « triple legs » des deux premiers genres littéraires typiquement américains, soit le « sermon sur le déclin » et le « récit de captivité¹⁰¹ ». Concernant le premier legs, celui laissé par les Écritures et leur exégèse, il le voit s'inscrire à travers l'obsession des « signes » et leur déchiffrement. Le deuxième legs, celui définissant la particularité intrinsèquement géographique du roman américain, il le voit prendre place dans la ligne de démarcation entre les habitations (situées à l'est) et l'espace sauvage (à l'ouest). Enfin, en ce qui a trait au troisième legs, se référant plus largement à l'époque coloniale, il implique l'usage fréquent de la mascarade (en particulier en ce qui regarde la langue d'écriture) pour marquer une rupture avec l'imitation d'abord obligée de la langue littéraire de la Mère Patrie anglaise. De ces trois legs réunis naîtront, selon Pétillon, les représentations romanesques particulières associées à la thématique de l'homme de la frontière. Cet aventurier à qui ne s'offre d'autre choix que celui de s'enfoncer dans la *wilderness* (sens étymologique : « lieu des bêtes sauvages ») pour apporter la civilisation jusqu'au Pacifique. Et Pétillon de rappeler que c'est en 1893 que l'historien Frederick Jackson Turner publiait son désormais célèbre essai : *The Significance of the Frontier in American History*. Il y

¹⁰¹ Pierre-Yves Pétillon, *Histoire de la littérature américaine. Notre demi-siècle 1939-1989*, Paris, Fayard, p. 11-12.

expliquait comment la dynamique de l'expansion vers l'Ouest était à la source même de la psychologie américaine alors que s'achevait, à l'époque, la marche ininterrompue des pionniers à travers l'espace continental. Promulguée en 1890, par le *Bureau of the Census*, la fermeture officielle de la Frontière constituera un fait marquant de l'histoire américaine dont naîtra la production romanesque de ce pays. Selon Turner, un chapitre de l'histoire imaginaire américaine se clôturait dès lors, car il n'y avait désormais plus ce seuil, c'est-à-dire cette « Frontière », dont le franchissement assura la fondation de l'identité de la nation. C'est donc à l'époque même où s'achève pour une bonne part la conquête des vastes prairies de l'Ouest – et où, par le fait même prend fin le repoussement physique de la mouvante frontière américaine, que naît le roman aux États-Unis. Bien que l'Amérique constitue une découverte remontant au 15^e siècle, il faut attendre la fin du 19^e siècle pour y voir apparaître ce genre littéraire. C'est à cette époque charnière que « [...] la littérature américaine conquiert son propre espace, reprend ses archives, va de l'avant, trouve sa voix, s'invente [...] »¹⁰².

Commentant la position de Pétillon relative aux conséquences des legs des premiers récits d'Amérique, Morency s'arrête, pour sa part, aux répercussions multiples et diversifiées qu'elles engendrent sur la représentation changeante et évolutive de la thématique de l'expérience des frontières :

Ce triple legs des proto-fictions américaines va non seulement resurgir dans plusieurs textes fondateurs de la littérature étasunienne et dans une foule de romans subséquents, mais il va aussi se manifester dans une réflexion sur les frontières du roman et de la littérature, des frontières devenues poreuses dans le sillage de l'émergence puis de l'affirmation d'une nouvelle conscience nationale aux États-Unis¹⁰³.

¹⁰² *Ibid.*, p. 14.

¹⁰³ Jean Morency, *La littérature québécoise dans le contexte américain*, Québec, Éditions Nota bene, 2012, p. 146.

Dès lors, cette thématique deviendra à ce point déterminante qu'elle rejallira « dans le questionnement des frontières génériques qui traversent le champ littéraire, du moins comme ce champ s'est constitué dans les grandes cultures européennes de référence¹⁰⁴ ». Évoquant à ce sujet la position de Jacques Cabau, Morency souligne l'importance accordée par le théoricien français à l'opposition déterminante à l'Europe fondatrice qui caractérisa initialement l'apparition d'une littérature spécifiquement américaine. Dans l'introduction à son ouvrage *La Prairie perdue* judicieusement intitulée « L'Amérique contre le roman », Cabau insiste également sur le questionnement inhérent au genre romanesque qui contribua, lui aussi, de façon décisive, à la naissance et au développement du roman aux États-Unis. Par ailleurs, en même temps qu'il décortique les faits sociaux, politiques et psychologiques qui expliquent son évolution, Cabau s'attarde à un ultime élément indispensable à une meilleure compréhension de sa genèse :

Le roman classique étant essentiellement un roman social et réaliste, et les États-Unis un pays sans « société », il fallait que la nature même du roman changeât pour que naquit le roman américain. C'est ce que fit le romantisme. Le roman romantique, renouant avec la tradition des romans de chevalerie, des romans courtois, des romans précieux, découvrant les contes orientaux et les merveilles de l'exotisme et du Moyen Âge, abandonnait le réalisme pour l'imaginaire¹⁰⁵.

En conséquence, les premiers grands romanciers américains ne se présentèrent jamais comme des romanciers réalistes, mais plutôt comme des auteurs de « fiction ». D'où leur préférence pour le *romance* (ou roman romantique) plutôt que pour le *novel* (ou roman réaliste)¹⁰⁶. On peut voir dans ce choix, une façon toute particulière de franchir là une première « frontière », non pas matérielle mais proprement générique. Une stratégie

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 150.

¹⁰⁵ Jacques Cabau, *La prairie perdue. Le roman américain*, op. cit., p. 16.

¹⁰⁶ À ce sujet, on peut également se référer à l'ouvrage de Richard Chase, *Lumières et ténèbres ou le roman américain*, Paris, Seghers, 1957, 317 p. L'auteur y précise que la principale différence entre le roman et le *romance* réside dans leur façon distincte d'envisager la réalité. « Le roman en rend compte fidèlement, à l'aide de détails abondants et complets. [...] Au contraire, suivant de loin l'exemple médiéval, la *romance* se sent libre d'exprimer la réalité avec moins de plénitude et de détails ». (p. 31).

visant, en quelque sorte, à s'abstraire des contraintes inhérentes au genre romanesque afin d'en changer la nature même. Une sorte d'exploration et de transgression de l'imprécise frontière entre le réel et l'imaginaire. On verra d'abord cela chez les premiers grands romanciers du 19^e siècle comme Nathaniel Hawthorne avec *La lettre écarlate*, Edgar Allan Poe avec *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, Herman Melville avec *Moby Dick* et Mark Twain avec *Huckleberry Finn*, etc.

C'est tardivement que la tradition réaliste prendra le devant de la scène romanesque et il faudra attendre la fin du 19^e siècle avant que cela n'advienne de façon concrète. La transition aura lieu précisément au moment où la révolution industrielle pousse massivement les Américains vers les villes alors en pleine expansion. On estime qu'au début du 20^e siècle, environ la moitié de la population est devenue citadine. Avec l'immigration toujours croissante, on assistera alors à l'éclosion des grandes villes telles Chicago, New York et Los Angeles¹⁰⁷. Dès lors, les premiers romanciers réalistes américains voudront rendre compte des mutations générées par l'urbanisation et feront, de ce fait, progressivement surgir le *novel*. Les images associées à la « Pastorale américaine » s'estomperont au fil des ans au profit de celles évoquant plutôt des paysages urbains et industriels. Conséquemment, précise Cabau, se modifieront également celles qui sont plus directement liées au thème de la Frontière :

La Prairie, que d'une main géniale Fenimore Cooper a posée au seuil du roman américain, obsède à jamais les lettres et la conscience américaine. Le roman américain est fréquemment un roman d'évasion vers l'Ouest mythique, à pied ou en radeau, ou « descendant de la montagne à cheval ». [...]. Plus les États-Unis se civilisent, s'urbanisent, se centralisent, plus le mythe de la *frontier* se charge de

¹⁰⁷ Cf. Bernard Vincent, *Histoire des États-Unis*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », n° 376, Paris, 1997, 466 p. (p. 157 et suivantes).

significations, de protestations nouvelles contre l'oppression, l'injustice et la misère

¹⁰⁸

Parmi les écrivains que l'on peut associer à cette orientation nouvelle du roman américain, on compte des noms aussi célèbres que ceux de Stephen Crane, Théodore Dreiser, Jack London et particulièrement Upton Sinclair qui, avec son roman *La Jungle*, fit scandale lors de sa parution en 1906. En voulant témoigner avec plus de réalisme des transformations de la société américaine, ces romanciers s'interrogeront de façon critique sur ce qu'il est advenu du grand « rêve américain ». Comme le note à cet égard l'essayiste Marcel Labine :

Le héros urbain remplace celui de la prairie. Sa nature et son identité sont déterminés par la classe sociale à laquelle il appartient. Bourgeoisie, petite-bourgeoisie et monde ouvrier sont les pôles autour desquels le roman américain se développe jusqu'à la fin des années trente. Le rêve d'une prospérité démocratique et égalitaire s'effondre devant l'accroissement des inégalités sociales causé par le travail en usine, entre autres¹⁰⁹.

Associés au mouvement des *muckrakers* (« ceux qui vont fouiner dans la boue »), ces auteurs rejoueront sur de toutes autres notes le thème de la frontière, mettant à mal cette composante majeure de l'imaginaire national. De même, les romanciers qui suivront – ceux de la *Lost Generation* et, en particulier, ceux de la *Beat Generation* (sur lesquels nous reviendrons plus loin) - nous proposeront-ils une exploration fictionnelle distincte de cette thématique des fondements de l'expérience américaine.

On ne saurait conclure cet aspect de notre réflexion sur la thématique de la frontière, sans proposer de faire se rejoindre/coïncider cette assise littéraire majeure avec une autre tout aussi marquante, celle plus généralement associée aux mythes fondateurs de la nation américaine, en l'occurrence ceux de la « métamorphose et du recommencement ».

¹⁰⁸ Jacques Cabau, *La prairie perdue. Le roman américain, op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁹ Marcel Labine, *Le roman américain en question*, Montréal, Québec Amérique, 2002, p. 37.

Comme nous l'avons brièvement souligné antérieurement, l'appartenance des individus au Nouveau Monde plaçait les nouveaux arrivants face à un dilemme (un *conflit* au sens mythique du terme) qu'il leur fallait inexorablement résoudre, celui-ci impliquant de « tuer le passé¹¹⁰ ». Cette obligation nécessitait, dès le départ, une nécessaire rupture en même temps que le franchissement essentiel de certaines limites (frontières ?) dans le but de se redéfinir pour ainsi nommer « sa » nouvelle identité « américaine ». Comme le signale d'ailleurs Russell Banks à cet égard,

[...] lorsque quelqu'un arrive aux États-Unis il débarque dans un pays qui a déjà une idéologie du « nouveau départ » extrêmement puissante. On ne vient pas aux États-Unis pour gagner de l'argent qu'on enverra chez soi jusqu'à ce qu'on en ait soi-même assez pour rentrer. Les États-Unis ne sont pas simplement un endroit où l'on trouve un emploi, c'est un lieu où l'on recommence sa vie¹¹¹.

Ainsi donc, conclut Banks, l'expérience américaine repose-t-elle ultimement sur une sorte de « rite de passage » conduisant l'individu à acquérir une nouvelle identité qui lui permettra de recommencer sa vie. Comment ne pas voir dans ces motifs littéraires - ceux de la frontière, de la métamorphose et du recommencement, aussi distincts en apparence soient-ils, que nous sommes ici en présence d'un seul et même paradigme identitaire ? Dans la section qui suit, notre ambition consistera précisément à traduire cette concordance en une sorte de « parenté » dont l'un des traits littéraires spécifiques les plus marquants nous paraît ici reposer sur l'idée essentielle de se voir « renaître », et ce à partir du moment où l'individu se convainc de la nécessité pour lui-même de repousser sans cesse ses limites.

¹¹⁰ Russell Banks, *Amérique. Notre Histoire*, Paris, Actes Sud/arte éditions, 2006, p. 47.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 47.

2.3. Le mythe de la métamorphose et du recommencement

Dans son ouvrage intitulé *Le roman américain en question*¹¹², Marcel Labine jette un éclairage pertinent sur les fondements de l'imaginaire américain. Selon lui, les mythes fondateurs de la nation américaine mirent près de deux cents ans à se constituer avant d'aboutir aux modèles et représentations qui détermineront la pérennité de son identité propre. En effet, il fallut d'abord que les pionniers originaires du « vieux continent » s'approprient de façon guerrière les lieux pour en faire des colonies. Puis, poursuivant d'Est en Ouest la conquête d'un territoire hostile, ils s'affirmèrent progressivement et durablement à titre de citoyens appartenant à une nation indépendante. L'imaginaire collectif en découlant se tissera donc au fil des récits qui en résulteront et à travers lesquels la communauté naissante parviendra à se projeter, à se reconnaître et se perpétuer. Ce n'est que par la suite que ces mythes fondateurs trouveront une voie d'expression dans la production romanesque. Dès lors, « la nation s'identifiera à ces mythes, la littérature américaine y trouvera ses fondements et le roman, ses figures dominantes¹¹³ ». On comprend donc que la matière romanesque, la matière-source, pourrait-on dire, à l'origine du roman américain découle directement des représentations fondamentales issues de l'élaboration de sa mythologie identitaire. Et qu'y trouve-t-on d'emblée ? Une nation qui naîtra du repoussement toujours renouvelé de ses frontières d'une part, puis de l'affirmation conquérante de son indépendance politique vis-à-vis la mère patrie d'autre part. De la traversée de l'océan Atlantique visant l'implantation d'un nouvel Éden à la conquête civilisatrice des nations autochtones, puis à l'utopie d'une société nouvelle, égalitaire, indépendante et libre, l'Amérique naîtra. Son Histoire, celle

¹¹² Marcel Labine, *Le roman américain en question*, op. cit.

¹¹³ *Ibid.*, p.7.

de sa rupture avec le « vieux continent » et celle de l'affirmation de sa volonté de recommencer la civilisation, deviendra la trame narrative de ce qui la constitue :

Qu'ils soient venus d'Angleterre, d'Écosse ou d'ailleurs, les premiers colons ont dû se couper de leurs racines européennes; ils ont dû quitter l'Ancien Monde, son mode de vie et ses valeurs, pour tenter d'installer sur les rives d'un nouveau continent une autre civilisation. Dans cette perspective, la traversée océanique apparaît comme le geste inaugural de cette naissance. L'homme nouveau issu de ce pays s'est donc arraché aux mentalités et traditions européennes. Avec cette traversée apparaît le mythe fondateur du *recommencement absolu* : l'Américain est celui qui peut (ou qui doit) recommencer sa vie à neuf¹¹⁴.

De ce fait, l'Américain « imaginaire » c'est d'abord quelqu'un d'Autre. C'est quelqu'un qui n'est pas, qui n'est plus cet Européen d'origine. Qui, partant de là, n'a d'autre choix que de se donner une nouvelle identité. Mais sur quoi fondera-t-il donc cette dernière ?

S'il faut en croire Morency, dans *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique*¹¹⁵, l'imaginaire collectif de l'expérience américaine repose sur une conception singulière de la destinée de l'homme dans le Nouveau Monde. Qu'advient-il donc de l'individu dans sa confrontation inévitable avec ce Monde inconnu qu'il fait sien en même temps qu'il le découvre ? Adoptant le point de vue théorique sur le mythe développé par Mircea Eliade, l'auteur stipule que cette conception de la destinée de l'homme appartient « à la catégorie des mythes où le scénario de renouvellement, de la transformation, de la métamorphose tient une place majeure¹¹⁶ ». En fait, le grand mythe américain fondé sur l'idée de la métamorphose et du recommencement découle en droite ligne des conséquences multiples associées à la découverte du Nouveau Monde, au

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹¹⁵ Jean Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1994, 261 p.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 10.

repoussément obligé de ses frontières, conséquences qui viendront cristalliser les idéaux de la Renaissance européenne en plus d'en concrétiser les visées émancipatrices :

Se moulant étroitement sur un scénario transformationnel, le mythe américain raconterait bientôt comment des hommes, aux temps héroïques de l'exploration du continent, c'est-à-dire dans les temps primordiaux – [...] se sont arrachés à un monde caractérisé par la stabilité, ou imaginé en tant que tel, pour s'enfoncer dans l'espace américain, à la recherche d'un éden ou d'une utopie, pour s'y retrouver face à face avec l'Indien, et en revenir finalement transformés. Le mythe américain graviterait donc autour de cette histoire exemplaire prenant valeur de paradigme¹¹⁷.

Depuis lors, soutient-il, les écrivains américains n'auront de cesse de se réapproprier ce scénario initial, de « recomposer cette aventure primordiale¹¹⁸ » sous les formes les plus diverses, au point d'en faire une sorte de « rituel » révélateur de la quête identitaire américaine :

D'une part, le mythe américain emprunterait au scénario qui caractérise les mythes de transformation certains éléments significatifs : images récurrentes, comme celles se rapportant au passage initiatique, ou symboles exprimant une dualité à surmonter [...] D'autre part, pour prétendre à une existence autonome, ce mythe devra nécessairement se distinguer des autres mythes de transformation, en mettant en œuvre certains éléments qui vont le singulariser : l'image de l'indien, personnage archétypique faisant fonction de médiateur, de même que l'expérience de l'espace, qui apparaît constitutive de l'imaginaire continental, constitueront sans aucun doute les facteurs de différenciation les plus importants du mythe américain¹¹⁹.

La réactualisation narrative du mythe fondateur nous révélerait donc un américain « imaginaire » qui, pour aventurier et conquérant qu'il se perçoive, n'a pourtant de cesse de revenir continuellement en arrière, renouant par le fait même avec ses racines identitaires afin de définir son « américanité ». Mais comment le phénomène du réinvestissement mythique s'élabore-t-il donc ? Postulant que le mythe américain en est un « de transformation, de renouvellement, qui fournit par conséquent le modèle d'une

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 13-14.

métamorphose de nature ontologique¹²⁰ », Morency met en lumière les modalités spécifiques par lesquelles le mythe américain exerce son action dans les romans :

Ce qui importe donc dans ce scénario mythique, c'est naturellement le geste de passage, qui permet la renaissance, mais aussi les conditions très particulières qui préludent à ce mouvement de passage, et qui définissent assez précisément [...] l'américanité¹²¹.

Ce faisant, il souligne l'importance de se référer à la structure conflictuelle inhérente au mythe si l'on souhaite comprendre encore plus précisément les caractéristiques propres à l'américanité :

On pourrait dire que, pour qu'il y ait réintégration du grand mythe de renouvellement par les écrivains, il faut qu'il existe au départ une situation « bloquée », « statique », impliquant deux principes qui se mesurent dans une lutte ponctuelle, mais épuisante et stérile. On pourrait même supposer que la réapparition du mythe dans la littérature implique qu'il y ait quelque part un conflit à résoudre, peu importe qu'il soit d'ordre social ou individuel, ou qu'il se manifeste dans la réalité historique plutôt que dans le domaine de l'imagination littéraire, puisque ces mondes peuvent s'interpénétrer¹²².

Une situation bloquée, un conflit à résoudre... un geste de passage, une « frontière » à transgresser pourrait-on dire ? Une pulsion identitaire que la littérature traduira en un type romanesque bien spécifique : celui de l'individu qui se définit dans l'affrontement : *l'homme de la frontière*¹²³.

Évoquant, par ailleurs, diverses recherches menées sur la dimension conflictuelle inhérente au mythe, ces dernières relevant, entre autres, de domaines associés aussi bien à la sociologie, à la géographie, à l'histoire, qu'à la psychologie de masse, Morency réaffirme « le caractère de lutte, de déchirement, de division de la conscience, qui semble

¹²⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹²¹ *Ibid.*, p. 14.

¹²² *Ibid.*, p. 16.

¹²³ Expression utilisée par Marcel Labine dans *Le roman américain en question*, *op. cit.*, p. 16.

constitutif de l'expérience de l'homme dans le Nouveau Monde [...] ¹²⁴ ». À cette fin, l'auteur se réfère, entre autres, à l'étude menée par l'essayiste Richard Chase dans son livre *Lumières et ténèbres ou le roman américain*, paru en 1957 ¹²⁵. Ce dernier présente la tradition américaine, celle du « grand roman américain » (*Great American Novel*) ¹²⁶, en développant l'hypothèse d'une « tension imaginaire » ayant cours aussi bien dans la société que dans la littérature américaine. Par là, il veut signifier que le roman emprunte la même voie que le processus identitaire que les mythes cherchent, de fait, à traduire. Selon cet auteur, l'imaginaire à la source de la tradition romanesque américaine s'exprime à travers la fusion d'aspects multiples et contradictoires en une perpétuelle oscillation s'articulant sous la forme d'un « dualisme de la lumière et des ténèbres ». Ce dualisme trouve, selon Chase, sa résolution dans l'originalité propre au roman américain et qui s'incarne dans l'affrontement de systèmes de valeurs par définition irréconciliables.

Et Morency de souligner :

La conscience de l'homme américain apparaît donc comme déchirée entre des appels contradictoires (alliance avec l'indien, pourtant doublée d'une haine envers ce dernier ; défense acharnée de la civilisation, en dépit d'une grande méfiance à l'égard de celle-ci), cette hésitation s'incarnant dans des figures qui expriment la stabilité (le fermier, le citadin) ou qui traduisent l'attrait de l'aventure (le nomade, le chercheur d'or, le vagabond) ¹²⁷.

En insistant sur l'importance de la tension narrative issue de la structure conflictuelle du mythe, Morency confirme que c'est parce que le mythe constitue un récit orienté vers un dénouement attendu qu'il parvient à jouer le rôle que nous lui assignons. Ainsi, la grande question du rêve américain, celle de la régénération de l'humanité dans le Nouveau Monde, deviendra-t-elle également celle qu'adoptera la

¹²⁴ Jean Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique*, op. cit., p. 16.

¹²⁵ Richard Chase, *Lumières et ténèbres ou le roman américain*, op. cit.

¹²⁶ De façon générale, cette notion évoque une œuvre dont le récit se rattache au destin même de la nation. L'exemple de *Moby Dick* pourrait ici être mentionné pour illustrer cette « catégorie littéraire ».

¹²⁷ Jean Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique*, op. cit., p. 18.

tradition romanesque : comment va-t-on recréer l'homme ? Et quelle voie emprunter pour y parvenir ? « Naissance d'une nation, naissance d'une fiction¹²⁸ », nous dit en résumé Morency. C'est donc entre l'Éden et l'Utopie que s'articulera le déchiffrement du conflit incarné par le mythe américain. Cela s'exprimera souvent à travers des personnages d'emblée écrasés par le réel, mais qui parviendront néanmoins à transcender leur condition. Exprimant des préoccupations communes en lien avec la destinée anticipée du peuple américain depuis le début de son Histoire, la littérature de ce pays se déploiera, nous dit-il, autour de l'idée d'un « continent problématique ». Ce dernier, bien au-delà du simple motif littéraire qu'il constitue d'abord, deviendra pour les romanciers « une façon originale d'être au monde et de ne pas y être en même temps¹²⁹ ».

2.4. Un récit unifié

C'est donc en s'appuyant sur cette thématique de la transgression des frontières, puis sur celle qui lui est conséquente de la métamorphose et du recommencement issu de la rencontre singulière de l'homme et du Nouveau Monde, que le « grand roman américain » (*Great American Novel*) incarnera durablement l'imaginaire de la nation américaine. La présence obsédante de ces mythes fondateurs dans les romans et récits américains se déploiera, au moyen de thèmes, d'images et de motifs de prédilection – de même, selon Morency, « que de préoccupations esthétiques et langagières qui contribuent à leur originalité¹³⁰ ». En continuité avec la construction initiale du grand récit de la nation américaine, ce dernier marqué au départ par sa rupture obligée avec la tradition européenne, les romanciers américains du 20^e siècle prendront le relais et continueront

¹²⁸ Jean Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique*, op. cit., Titre du chapitre 1, p. 27-60.

¹²⁹ En référence à la thèse de Jacques Cabau dans *La prairie perdue. Le roman américain*, op. cit., p. 18.

¹³⁰ Jean Morency, *La littérature québécoise dans le contexte américain*, op. cit., quatrième de couverture.

d'inventer différemment l'identité américaine. À leur tour, ils réactiveront le passé collectif d'une nation toujours en quête d'elle-même.

S'il est, d'ailleurs, une idée qui semble bien ancrée dans la pensée des analystes et commentateurs contemporains, c'est bien celle d'une lecture renouvelée des grandes thématiques du roman américain. Tandis que, jusqu'à la fin du 19^e siècle, le grand roman américain se voulait surtout un roman de la nature et ses personnages des êtres qui s'y confrontent, l'entrée dans le nouveau siècle entraînera des changements radicaux dans l'expression de ces paramètres initiaux. Ainsi, aux dires de Jacques Cabau,

En 1899, l'Amérique n'est plus le Nouveau Monde. À l'âge de la Prairie succède l'âge des gratte-ciel. L'Est est industrialisé, l'Ouest est bâti, la Prairie ligotée de fils télégraphiques et de chemins de fer. En vingt ans, la population est passée de trente à soixante-quinze millions d'habitants, qui s'entassent dans les villes. La plus grande puissance de l'Histoire est en gestation. Carnegie, Vanderbilt, Rockefeller édifient des empires à l'échelle d'un continent. L'âge du colossal commence. L'homme cesse de vivre à l'échelle humaine. Il quitte la nature pour la ville, la Prairie pour la jungle du macadam¹³¹.

La nostalgie romanesque de la « Prairie perdue » s'estompe désormais, laissant progressivement place à un roman se voulant davantage social et réaliste, et « qui ne « constitue » plus un univers imaginaire, mais qui représente des êtres ordinaires engagés dans la vie réelle¹³² ». Un nouveau mode narratif prend dès lors forme et un récit identitaire réinventé se forge et se déploie à travers une pluralité d'expressions qui contribueront à sa renommée. Si variées sont alors les déclinaisons des thématiques conjointes de la Frontière, de la métamorphose et du recommencement, que nous suggérons ici de n'en retenir que les deux plus récentes et qui eurent cours (approximativement) à partir des années 1950 jusqu'aux années 1980. Pour les fins de

¹³¹ Jacques Cabau, *La prairie perdue. Le roman américain*, op. cit., p. 173.

¹³² *Ibid.*, p. 174.

notre démonstration, nous verrons donc, dans l'ordre, les contributions des écrivains de la *Beat Generation*, puis nous conclurons en évoquant celles des auteurs associés à la mouvance postmoderniste.

2.5. De la *Beat Generation* aux *Hippies*

C'est à partir des années 1950 que la nation américaine passera progressivement de l'inquiétude existentielle à l'optimisme. Le boom économique de l'après-guerre assurera d'abord aux États-Unis sa position de première puissance économique mondiale, puis il rendra possible le développement accéléré de la société de consommation. On parle désormais d'une « ère de l'opulence¹³³ » où le rêve américain traduit le puissant désir individuel et collectif de réussite et de liberté. Manifestant sa vive opposition au conformisme et au climat moral qui règne à l'époque, la jeune littérature américaine battra en brèche cette vision d'un bonheur par trop artificiel. Dès 1951, Jerome David Salinger fera paraître son roman *The Catcher in the Rye*. Il y trace le portrait d'une génération nouvelle qui s'insurge contre l'image du « meilleur des mondes » que l'Amérique d'alors cherche à projeter d'elle-même. La littérature *beat* naîtra de cet élan et ses principaux protagonistes insuffleront un vent de révolte qui jettera les bases de la contre-culture.

Le courant littéraire qui apparaîtra à cette époque, celui de la *Beat Generation*, aura Jack Kerouac comme chef de file. Son roman phare, *On the Road*, parut en 1957, mais il fut en fait écrit presque d'un seul jet en trois semaines en 1951. L'auteur y raconte sa

¹³³ Expression couramment utilisée pour désigner la société d'abondance américaine. Cette terminologie réfère à l'ouvrage de John Kenneth Galbraith, *L'Ère de l'opulence*, paru en 1958.

traversée de l'Amérique en compagnie d'un ami et le souffle de liberté qui caractérise le roman tient tout autant au sujet lui-même qu'à la spontanéité de l'écriture. Les aventures de Dean Moriarty (Neal Cassidy) et de Sal Paradise (Jack Kerouac) vont entraîner la jeunesse américaine sur la route - celle de l'Ouest américain, mais également celle plus générale de la vie, dans une quête existentielle marquée par le dépassement des frontières individuelles et collectives. Véritable bible de la vague contestataire qui déferlera sur l'Amérique des années soixante, ce roman à l'image d'une route qui défile sans fin, marquera un tournant dans la littérature américaine. Œuvre emblématique de toute une génération, elle traduira admirablement la volonté artistique et humaine des écrivains beats de créer un homme neuf, en plus d'incarner puissamment l'esprit d'une contre-culture naissante qui finira par ébranler l'Occident.

En rupture avec les valeurs matérialistes dominantes de la société américaine de l'après Deuxième Guerre mondiale, les écrivains de ce courant littéraire vont s'opposer radicalement à ceux qu'ils nomment les « *Squares* », c'est-à-dire les promoteurs agressifs de l'*american way of life*. Ce groupe de jeunes intellectuels parmi lesquels on retrouve outre Jack Kerouac, les Alan Ginsberg, William S. Burroughs, Brion Gysin, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso et Gary Snyder va produire des œuvres à contre-courant dont certaines vont profondément choquer l'Amérique blanche et bien-pensante des années 1950. S'attaquant de façon virulente à la culture déshumanisée et déshumanisante de leur époque, ils vont questionner en profondeur les valeurs matérialistes de la société d'abondance d'alors. Face au conformisme ambiant, ils exprimeront leur désarroi et revendiqueront un avenir différent en développant une autre manière d'être. Surtout, ils

vont se faire les promoteurs d'un mode de vie alternatif et tenter de l'incarner à travers des personnages qui traduiront leurs idéaux.

En résumé, on peut affirmer que c'est d'une façon radicale et inédite que ces romanciers américains de l'après-guerre aborderont les thématiques associées à l'idée de recommencer sa vie, cette fois en mettant l'accent sur la nécessité de rompre avec le passé. Ainsi, des personnages dont l'errance témoigne de la crise identitaire qu'ils vivent, partiront-ils à nouveau vers l'Ouest, mais cette fois en quête de renaissance morale et de béatitude. Désireux de se forger une nouvelle identité, ils franchiront, à cette fin, une frontière transformationnelle qui marquera une rupture essentielle dans leur existence. Leur but affirmé : faire en sorte de devenir quelqu'un de « nouveau ». Et c'est là l'essentiel de la trame narrative qu'ils s'appliqueront à élaborer au fil des écrits majeurs de ce courant.

2.6. Village Global, contre-culture et développement de la mouvance postmoderniste en littérature américaine

Alors que Bob Dylan chante « *The times, they are a-changin'* », Marshall McLuhan, pour sa part, célèbre la naissance d'un monde nouveau : *la Galaxie Gutenberg*. « L'interdépendance nouvelle qu'impose l'électronique recrée le monde à l'image d'un village global¹³⁴ ». Une immense toile recouvre la Terre, celle des télécommunications, qui abolit la distance et le temps entre les individus. Fini donc l'hermétisme des frontières culturelles, l'information s'universalise et se diffuse à l'échelle de la planète :

¹³⁴ Marshall McLuhan, *La Galaxie Gutenberg*, Montréal, HMH, 1968, p. 52.

Nous sommes désormais en mesure de vivre simultanément plusieurs cultures dans plusieurs mondes, et non plus seulement, tels des amphibiens dans des mondes séparés et distincts, tantôt dans l'un, tantôt dans l'autre. [...] L'espace où nous vivons s'est rétréci : il est unique et résonne du son des tams-tams de la tribu¹³⁵.

En remplissant le monde d'un flux incessant d'images et d'objets, les médias altèrent ostensiblement notre perception du monde. Une nouvelle conscience humaniste prend forme peu à peu et s'incarne dans une même destinée planétaire. L'idée d'utopie connaît alors une renaissance et bientôt se développe le concept de contre-culture. Dans *The Making of a Counter Culture*¹³⁶, Theodore Rozak en définit les grands paramètres en même temps qu'il décrit les formes diverses qu'elle adoptera. Cette nouvelle culture sera marquée, dans un premier temps, par un rejet radical des valeurs associées à l'idéologie prévalant dans les sociétés occidentales. De nombreux mouvements contestataires naîtront de ce refus et, s'appuyant sur la promotion de valeurs dites « parallèles », viseront l'instauration de nouveaux modes de vie. De révolte globale contre le système, l'ordre établi et la société de consommation à l'américaine, le mouvement contre-culturel dans son ensemble tentera, par la suite, de proposer une transition vers une société nouvelle où seront abolies les frontières entre l'art, la politique, la culture, et la vie. Dès lors, la contre-culture s'enracinera aussi bien dans le mouvement pour les droits civils que dans le monde de la création : il faut tout recommencer à zéro, faire « table rase » d'un passé « passéiste », clame-t-on à l'époque.

Dans le domaine du savoir, une nouvelle approche de la linguistique aura pour conséquence de rapprocher plusieurs disciplines autour de l'idée d'analyse structurale des divers systèmes de communication. Déjà le monde européen du savoir avait adopté

¹³⁵ *Ibid.*, p. 51-52.

¹³⁶ Théodore Roszak, *The Making of a Counter Culture*, Berkeley, University of California Press, 1969, 310 p.

un nouveau paradigme. En effet, dès 1962, le penseur italien Umberto Eco¹³⁷ développe le concept d'œuvre ouverte (*opera aperta*) en référence à l'interpénétration des liens entre les œuvres et entre le créateur et le récepteur. En 1963 paraît en France le manifeste d'Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*. Les auteurs associés à ce courant qui se développe au cours des années 1950-1960 rejettent d'emblée l'approche romanesque traditionnelle issue du 19^e siècle, s'en prenant en particulier à ses assises majeures telles le réalisme, l'intrigue et le personnage, etc. En lieu et place, ils questionneront les fondements du roman (la narration et la fiction) en mettant particulièrement l'accent sur le texte au détriment de l'intrigue et des personnages. Largement influencés par le développement de la linguistique et de la psychanalyse, ces auteurs voudront rendre compte différemment de la perception jusqu'alors convenue du réel en soulignant à forts traits la dimension autoréférentielle du récit. Jean Ricardou décrira d'ailleurs cette approche narrative davantage comme « l'aventure d'une écriture » que comme « l'écriture d'une aventure¹³⁸ ». En 1968, toujours en France, ce sera au tour de Roland Barthes de pousser plus à fond le questionnement sur le genre romanesque en annonçant, pour sa part, la « mort de l'auteur¹³⁹ ». Enfin, dans les dix années qui vont suivre, un « tournant narratif » du savoir et de la théorie mettra, d'autre part, en cause les « grands récits explicatifs¹⁴⁰ » traditionnellement associés à la modernité.

Pendant ce temps... à San Francisco, la *Beat Generation* installée à *North Beach* laisse progressivement place à des militants plus radicaux, et qui s'opposent vivement à

¹³⁷ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, 315 p.

¹³⁸ Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1971, 271 p.

¹³⁹ Titre d'un article de Roland Barthes d'abord publié en anglais en 1967. En 1968, l'article paraît en français dans la revue *Mantéïa*, n° 5, p. 12-17 (Marseille).

¹⁴⁰ Référence à l'ouvrage de Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, paru en 1979.

la guerre du Vietnam. C'est en particulier dans le quartier *Haight-Ashbury* que la contestation s'affirme et contribue au développement d'une contre-culture aux idéaux désormais plus communautaires : libération sexuelle, expérience psychédélique et revendications pacifistes. Le LSD utilisé et promu par Timothy Leary devient l'arme des *hippies* en quête de « voyages hallucinatoires » pour libérer la conscience occidentale, et en particulier celle des jeunes Américains, de la redoutable machine aliénante qu'est devenue la société américaine d'alors. Les manifestations artistiques éclatées, les *protest songs*, la musique folk de Bob Dylan et Joan Baez ou psychédélique de Lou Reed et des Velvet Underground, se substituent progressivement à la littérature comme véhicules d'affirmation et de dénonciation.

Pourtant, le milieu littéraire américain est bien loin d'avoir dit son dernier mot. Découlant en droite ligne des expérimentations américaines antérieures (émanant de la *Beat Generation* en particulier) et de celles du Nouveau Roman français, la mouvance postmoderniste fera alors progressivement son apparition. En effet, de nouveaux jeunes écrivains émergeront dès la fin des années 1960, et voudront faire éclater les mêmes et d'autres frontières littéraires et/ou existentielles que leurs prédécesseurs. S'attaquant différemment à la narrativité linéaire, cette nouvelle génération d'écrivains empruntera alors une toute autre ... « route ». À cette fin, ils auront principalement recours à des pratiques littéraires associées à l'hybridation des genres et à la métafiction. Parmi cette nouvelle avant-garde, on retrouve des écrivains tels que William Gass, John Barth, Donald Barthelme, Robert Coover, Richard Brautigan, Thomas Pynchon et Paul Auster.

Avec ces auteurs, et combien d'autres encore, on passera désormais à l'exploration « métaphorique » de la réalité américaine.

C'est donc dans une atmosphère empreinte d'éclatement et de désinvolture que les années 1960 verront se développer, aux États-Unis et ailleurs, des expérimentations multiples et variées, mettant toutes en cause les formes narratives conventionnelles. Que le monde de la critique littéraire parle à ce sujet de « postmodernisme », de littérature en crise et/ou en quête de direction, il est manifeste que le foisonnement et l'extrême diversité des expériences littéraires de l'époque entraîneront un véritable éclatement des formes romanesques. En dépit du fait qu'un certain nombre de romans à caractère expérimental existait bel et bien avant ces années, il appert toutefois qu'ils étaient pourtant loin d'être légion. Fait, dès lors important à noter, la mouvance postmoderniste américaine effectuera un virage radical vers l'ironie et la parodie. En effet, c'est en développant de multiples procédés d'expérimentation formelle que ces écrivains pousseront le lecteur à se questionner sur les relations confuses et empreintes de distorsion qui prévalent depuis toujours, entre fiction et réalité. Leurs œuvres qui auront pour sujet « la fiction elle-même¹⁴¹ » - se caractériseront par « l'hybridation des genres, la relecture des mythes, la parodie, l'autoréflexivité et l'intertextualité¹⁴² ». Ainsi, leurs écrits se démarqueront-ils de ceux de leurs prédécesseurs par la motivation nouvelle qui distinguera spécifiquement leur art : décrire un univers souvent chaotique et déconcertant à des fins surtout de questionnement des rapports entre fiction et réalité.

¹⁴¹ Marcel Labine, *Le roman américain en question*, op. cit., p. 108.

¹⁴² *Ibid.*, p. 108.

Cela sera particulièrement le cas des auteurs représentant les volets minimalistes et/ou parodiques relevant de la mouvance postmoderniste expérimentale. Leur appropriation nouvelle des mythes et thématiques associés au roman américain se révélera, de fait, particulièrement novatrice. Revendiquant une totale autonomie du champ littéraire, ces auteurs mettront systématiquement en évidence tout autant l'artificialité associée au « réel » que celle relevant plus proprement de l'écriture en tant que telle. Multipliant les juxtapositions de sujets, d'intrigues et/ou de procédés narratifs, etc., leurs récits verront s'affronter des personnages déployant leurs voix multiples au cœur d'une Amérique se consolant tant bien que mal de sa grandeur perdue. S'emparant, chacun à sa façon, du récit des frontières tout autant que de celui relatif à la métamorphose et au recommencement, les jeunes auteurs postmodernistes insisteront sur le nécessaire questionnement (au « second degré ») du genre romanesque. Refusant radicalement le réalisme d'un roman social en quête perpétuelle d'une identité qui lui serait propre, ils proposeront des relectures audacieuses, iconoclastes et autoréférentielles des grands récits mythiques d'une Amérique désormais perçue comme confrontée à sa propre déroute.

2.7. Conclusion

Notre examen du point de vue de certains théoriciens littéraires ayant posé un regard global sur les fondements thématiques du roman américain nous a d'abord conduit à nous attarder au thème primordial de la « Frontière », pour ensuite associer ce dernier au mythe fondateur de la « métamorphose et du recommencement » au cœur de la notion d'américanité. Cette entrée en matière nous a permis, pour l'essentiel, de mettre en

lumière des aspects déterminants associés à la caractérisation de dimensions essentielles de la littérature américaine. Aux dires de Jean Morency, « l'américanité résulte nécessairement d'un phénomène de différenciation culturelle, voire anthropologique, qui prend place entre deux états et deux stades de civilisation¹⁴³ ». Il en découle que la définition des caractéristiques propres à la littérature américaine s'articulera initialement dans une opposition marquée à ses origines européennes :

Au centre de toute réflexion sur l'américanité ou l'américanisme, on retrouve donc, de façon assez ironique, une présence aussi obsédante que tenace : celle de l'Europe. La question de l'américanité des littératures américaines apparaît ainsi indissociable des rapports que celles-ci entretiennent avec la culture, réelle ou figurée, des pays européens¹⁴⁴.

Voilà d'ailleurs pourquoi le mythe de la métamorphose et du recommencement occupe une place aussi fondamentale dans l'imaginaire collectif américain, mettant clairement en lumière la *quête* de l'identité américaine bien davantage que son *affirmation*. Toutefois, si cette thématique du renouveau implique bel et bien de rejeter le passé, nous avons pu voir qu'elle implique également que, pour répondre à l'objectif de devenir quelqu'un d'autre, existe à cette fin une sorte de « rite de passage » nécessitant le franchissement d'un certain « seuil ». Dans un livre consacré à des entretiens menés avec Jean-Michel Meurice et intitulé *Amérique. Notre Histoire*, le romancier américain Russell Banks souligne, à son tour, l'omniprésence et la spécificité de cette thématique marquante du récit américain qui s'incarne aussi bien dans les films que les romans de ce pays :

[...] : on part vers l'Ouest en voiture ou dans un chariot bâché, ou encore on descend un fleuve sur un radeau. Et, du coup, on change, on devient quelqu'un de différent. C'est une image puissante qui ne correspond pas aussi facilement à l'imaginaire d'autres peuples. On ne retrouve pas les mêmes histoires au Brésil, par exemple. Et certainement pas en Europe¹⁴⁵.

¹⁴³ Jean Morency, *La littérature québécoise dans le contexte américain*, op. cit., p. 101.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 100-101.

¹⁴⁵ Russell Banks, *Amérique. Notre histoire*, op. cit., p. 48.

C'est ici qu'est intervenue la nécessaire jonction que nous avons antérieurement proposée avec la thématique de la frontière. L'expérience de cette dernière, plus particulièrement de sa transgression, apparaissant, en effet, comme un leitmotiv structurant de l'ensemble de la culture littéraire des États-Unis. À la suite de Frederick Jackson Turner, nombreux furent d'ailleurs les historiens et/ou essayistes littéraires américains qui en firent la pierre d'assise interprétative de l'américanité. De même, les essayistes français et québécois renchérirent-ils sur l'importance à accorder à l'ensemble de ces thématiques narratives, mettant à leur tour en lumière le processus fictionnel identitaire à la source même de cette facette éminemment révélatrice de l'américanité.

Dans la suite du présent chapitre, nous avons d'autre part cherché à identifier les aspects majeurs d'un important courant littéraire apparu au cours de la deuxième moitié du 20^e siècle aux États-Unis, précisément celui de la *Beat Generation*, tout en évoquant son apport déterminant dans l'apparition de la mouvance postmoderniste qui suivra à partir des années 1960. En plus de souligner la particularité des œuvres des romanciers majeurs de ce courant, nous avons cherché à faire ressortir diverses similitudes entre eux, insistant, en particulier, sur leur conception de l'américanité en même temps que sur la singularité de leurs réinterprétations des fondements de l'imaginaire américain. Notre objectif visait alors à établir un certain nombre de concordances manifestes entre diverses expérimentations littéraires caractéristiques de la deuxième moitié du siècle dernier.

Dernier point de la démonstration proposée dans le présent chapitre, la présentation sommaire de la mouvance postmoderniste aux États-Unis. On peut en condenser les principales caractéristiques en soulignant les éléments-clés d'une approche commune de l'œuvre littéraire : utilisation de voix et points de vue narratifs divergents, multiples et variés, interruption du cours du récit, citations, pastiches, hybridation, etc., à des fins expérimentales, ludiques, parodiques et/ou d'intertextualité. Les romanciers postmodernistes ayant eu recours à une étonnante palette d'artifices littéraires, s'impose d'emblée la nécessité d'évoquer l'apport diversifié de chacun de ces auteurs au processus de relecture au « second degré » des thématiques fictionnels du grand récit littéraire américain. À n'en point douter, l'univers narratif américain allait s'en voir irrémédiablement et durablement chamboulé...

En ce qui a trait spécifiquement à l'œuvre de Richard Brautigan, le prochain chapitre sera pour nous l'occasion de voir en quoi elle se distingue, à son tour, de celles de ses condisciples, faisant de lui l'un des romanciers les plus originaux de sa génération. Concernant en particulier son roman *Dreaming of Babylon. A Private Eye Novel 1942* qui fera l'objet de la démonstration que nous proposerons, nous nous pencherons sur la relecture parodique des thématiques conjointes de la frontière et de la métamorphose et du recommencement, que l'auteur inscrit au cœur de son roman. Également, nous nous demanderons comment la double instance fictive du « détective privé de roman » élaborée par l'auteur, contribue à la dislocation du personnage principal et à l'éclatement du sujet. En conclusion, nous nous questionnerons à savoir comment cette dernière parvient à mettre en lumière la thèse défendue par Nancy Huston relative à la création de

sens par le récit, et selon laquelle l'*espèce fabulatrice* que nous sommes se définirait à travers les *fictions narratives* qu'elle s'invente.

CHAPITRE 3

LA REPRÉSENTATION DU PERSONNAGE DE « DÉTECTIVE PRIVÉ IMAGINAIRE » DANS *DREAMING OF BABYLONE. A PRIVATE EYE NOVEL* 1942. (1977)

UN ROMAN DE RICHARD BRAUTIGAN (1935-1984)

RÊVER :

Être, ou ne pas être : telle est la question. Mourir... dormir, dormir ! Rêver peut-être¹⁴⁶!

William Shakespeare

BABYLONE :

Alors il s'est penché, m'a attrapé par le col, et il a commencé à me faire traverser la pelouse en me traînant sur l'herbe jusqu'à la rue.

« Hé, arrêtez !, j'ai fait. Arrêtez ! Ça fait vachement mal à la tête. Qu'est-ce que vous fichez ? »

Mes paroles n'ont eu aucun effet sur lui. Il a continué à me traîner dans l'herbe. Il m'a laissé allongé sur le trottoir.[...] Et puis alors j'ai pensé au rêve de Babylone que j'avais fait et à quel point ç'avait été agréable.

Babylone... Quelle chouette endroit.

C'est comme ça que tout a commencé.

Depuis, je n'ai pas arrêté d'y retourner¹⁴⁷.

Richard Brautigan

PERSONNAGE :

De tous les personnages [...], le détective privé est sans doute celui qui assume pleinement sa fonction de scripteur. Il est l'archétype de l'être solitaire, de l'écrivain qui ne vit que pour la construction d'une histoire.

[...]. Il est le meilleur représentant du sujet intertextuel, voyageant de livre en livre sous des identités d'emprunt¹⁴⁸.

Pierre Yergeau

¹⁴⁶ William Shakespeare, *Hamlet*, Acte III, scène 1., extrait (1601), traduction d'André Gide, in *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959.

¹⁴⁷ Richard Brautigan, *Un Privé à Babylone*, Paris, 10-18, n° 1551, 1981, p. 71.

¹⁴⁸ Pierre Yergeau, *La recherche de l'histoire*, Montréal, L'instant même, 1998, p. 10.

3.1. Introduction

Aux dires de Marc Chénétier, l'instauration d'une ère « post-réaliste¹⁴⁹ » d'expérimentation, révélera, en littérature américaine, des auteurs avides d'innovations formelles, et qui tenteront de redéfinir l'écriture littéraire de façon inédite. C'est précisément à cette approche romanesque riche et diversifiée qu'appartient l'écrivain californien Richard Brautigan. Il deviendra une figure-phare de la période nouvelle qui s'amorce à l'époque, celle de la contre-culture. Exacerbant cette tendance de la fiction américaine contemporaine que nous avons brièvement explorée au chapitre précédent, c'est en véritable virtuose qu'il jouera avec la narration pour mieux la déconstruire et proposer une réflexion sur les limites de la littérature. Auteur-culte des hippies californiens des années 1960 et 1970, Brautigan avait comme projet littéraire celui de « détruire les histoires ». Il se fera donc une spécialité de revisiter le roman ou la nouvelle de façon transgressive afin de les « déconstruire ». Pourtant, c'est en donnant au texte toutes les apparences d'un récit conventionnel qu'il y parvient. Il faut voir là le recours à un procédé particulier de simulation, le but véritable de l'auteur étant plutôt de pervertir les mécanismes mêmes de la fiction. Cela dit, bien que chez Brautigan l'énoncé se révèle davantage significatif que l'énonciation, il lui importe néanmoins d'interroger de façon radicale le médium qu'il utilise. Pour ce faire, il aura recours à divers procédés d'écriture allant de la parodie au découpage, jusqu'à l'éclatement du texte. C'est en bonne partie pour comprendre et justifier cette reconnaissance que nous souhaitons maintenant nous pencher plus directement sur son œuvre dans le chapitre qui s'amorce.

¹⁴⁹ Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon : la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, 1989, p. 87-88. L'auteur privilégie ce terme en lieu et place de celui de « postmodernisme ».

Mais quelle forme prendra donc l'approche que nous entendons ici proposer ? Nous appuyant, dans un premier temps, sur les analyses concordantes de l'ensemble de l'œuvre romanesque de Brautigan qu'en proposent divers essayistes littéraires, notre objectif consistera d'abord à rendre compte du projet littéraire de cet écrivain associé à la mouvance du postmodernisme expérimental aux États-Unis. Inspiré par les questions que soulèvent leurs réflexions, nous amorcerons, dans un deuxième temps, l'analyse proprement dite du roman de Brautigan intitulé *Dreaming of Babylon. A Private Eye Novel 1942* (1977) en nous penchant sur le thème de la « frontière » tel que défini et exploré par Jacques Cabau et consorts. Notre objectif consistera alors à mettre en lumière le traitement novateur que nous en propose Brautigan. Ainsi, tenterons-nous d'établir qu'avec ce roman, il n'est nullement question du franchissement d'une quelconque frontière « matérielle » au cœur de la vastitude du territoire américain. Il s'agit plutôt ici de repousser la frontière qui sépare le réel de l'imaginaire, et que l'auteur s'acharne, tout au long de son œuvre, à transgresser. En nous fondant, par ailleurs, sur la nature paradigmatique du mythe « de la métamorphose et du recommencement », nous chercherons également à démontrer que cette idée de transformer sa vie, si manifestement présente au cœur de la littérature américaine, cette projection vers l'ailleurs, pourrait-on dire, témoigne chez Brautigan, d'une quête existentielle en perpétuel inassouvissement. En ce qui a trait à l'approche de l'ensemble de ces thématiques par Brautigan, nous examinerons aussi bien les fondements narratifs du genre romanesque « noir » que l'auteur s'approprie parodiquement, que celles du personnage du « privé » qui lui sont indissociablement attachées et dont le romancier nous livre une interprétation relevant essentiellement du « second degré ». Nous référant, pour ce faire, à l'approche de Gérard

Genette concernant la transtextualité, nous associerons la démarche littéraire de Brautigan aux phénomènes ici combinés d'hypertextualité et d'architextualité tels que décrits par le théoricien français. Dans un troisième temps, il nous importera de procéder à la mise en lumière de la stratégie narrative à laquelle l'auteur a eu recours. Ainsi, chercherons-nous à démontrer que c'est par le biais de la double représentation du personnage de « détective fictif » élaborée par Brautigan que ce dernier parvient à générer la dislocation du personnage principal. La dimension « métafictionnelle » de l'œuvre du romancier américain sera alors au centre de la réflexion proposée, en confrontation directe avec le climat typique, les règles et les codes propres à l'écriture du *polar* ici opposés à la réécriture ironique que nous en propose l'écrivain californien. Nous tenterons par ailleurs de faire ressortir l'idée que l'éclatement du sujet résulte du désamorçage systématique de l'intrigue ainsi que de l'enchâssement incongru des récits. S'agissant d'un roman à « montage parallèle¹⁵⁰ », nous nous intéresserons également à l'emboîtement du récit dans le récit (hypo/hyper) afin de saisir comment ce procédé conduit à la fragmentation même de l'histoire racontée. Enfin, nous nous pencherons sur la question plus large de la narrativité afin de mettre en lumière le rôle fondamental joué par le récit dans la construction des identités personnelles et collectives. Nous tenterons alors d'établir que c'est, encore une fois, à travers le rôle doublement fictionnel assigné au personnage principal que Brautigan parvient à traduire l'essence même de ce qui caractérise fondamentalement le récit.

¹⁵⁰ Terminologie empruntée ici à Marie-Christine Agosto, *Richard Brautigan. Les fleurs de néant*, Paris, Belin, 1999, p. 54 et suivantes.

3.2. « Détruire les histoires » ou le projet littéraire de Brautigan

En affirmant que « Richard Brautigan est probablement l'écrivain le plus original qui soit sorti de la contre-culture¹⁵¹ », Jacques Cabau insiste en particulier sur le talent du romancier à mélanger avec brio les genres littéraires. De même, souligne-t-il l'aisance et la désinvolture avec laquelle l'auteur parvient à subvertir le récit en le parodiant. Selon Cabau, tout concourt à associer l'œuvre du poète et romancier californien aussi bien à la grande tradition radicale américaine qu'à l'humour surréaliste. On retrouve un point de vue relativement similaire dans *Continueurs et novateurs. Écrivains américains d'aujourd'hui* de Pierre Brodin qui, dès 1973, invitait à voir en Brautigan « un héritier et continueur de la grande tradition américaine, représentée au XIX^e siècle par des « classiques » tels que Hawthorne et Melville¹⁵² ». Bien que la popularité de l'écrivain californien reposait alors sur l'aspect volontairement fantaisiste et débridé de ses écrits, Brodin suggère plutôt de voir en son œuvre l'expression d'un univers littéraire inspirant, riche et déroutant. Nul doute, selon lui, que Brautigan s'affirme déjà comme l'un des écrivains de sa jeune génération

[...] qui exprime peut-être le mieux certains aspects de la littérature d'avant-garde d'aujourd'hui, dans laquelle s'allient un sens profond de la comédie humaine et une angoisse qui confine au désespoir devant le « désastre » de la civilisation américaine traditionnelle¹⁵³.

Tenant, pour sa part, de saisir le caractère particulièrement insolite et novateur du projet littéraire de Brautigan, Marc Chénétier en propose le résumé suivant :

Donc, projet général : détruire les histoires. Ça commence comme ça. C'est des structures qu'il veut créer. Pas des histoires. Les histoires, il déteste. Et puis le projet

¹⁵¹ Jacques Cabau, *La prairie perdue. Le roman américain*, Paris, Seuil, collection « Points », n° 133, 1981, p. 102.

¹⁵² Pierre Brodin, *Continueurs et novateurs. Écrivains américains d'aujourd'hui*, Paris, Les Nouvelles éditions Debsse, 1973, p. 50.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 45.

c'est aussi de devenir un « shelf writer » : écrire à en remplir des étagères. Des livres plein les étagères. Du matériau, il y en a partout autour : l'illusion, la réalité. (...) ¹⁵⁴.

Si les livres de Brautigan sont souvent drôles et même hilarants, souligne Chénétier, ils sont toutefois surtout « sombres et noirs ¹⁵⁵ ». Insistant par ailleurs sur leur dimension autoréflexive, l'essayiste considère même qu'il s'agit là de « l'axe le plus fort de son travail ¹⁵⁶ », celui par lequel l'auteur affirme le plus son originalité.

Mais cela étant dit, comment parvenir à saisir plus précisément les intentions de cet auteur pour le moins atypique ? Comment, dans les faits, décoder une œuvre à ce point teintée d'impertinence et de désenchantement ? Une œuvre dont il apparaît clairement aujourd'hui qu'elle se consacre essentiellement à rendre compte du visage du désarroi américain qui se déploiera à partir des années 1960, en particulier en Californie. Dans le but d'éclairer sommairement les aspects essentiels de cette question, nous proposons de nous concentrer, dans la suite de cette section, sur la vision globale de l'œuvre de Brautigan telle que proposée à travers les analyses complémentaires de Marie-Christine Agosto et de Jean-Bernard Basse à ce sujet.

Aux dires de Marie-Christine Agosto, théoricienne littéraire et spécialiste de l'œuvre de l'écrivain américain, la façon toute particulière de Brautigan, méditative pourrait-on dire, d'investir l'œuvre littéraire, prend « souvent le ton de la confession ou de la confidence ¹⁵⁷ ». Au regard des œuvres des principaux romanciers postmodernistes

¹⁵⁴ Marc Chénétier, préface à *Richard Brautigan. Romans 1*, Paris, Christian Bourgois, 1994, p. 14.

¹⁵⁵ Marc Chénétier, *Le Moule à Gaufres, n° 7. Retombées de Brautigan*, Paris, Éditions Méréal, 1993, p. 162.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 162.

¹⁵⁷ Marie-Christine Agosto, *Richard Brautigan. Les fleurs de néant, op. cit.*, p. 12.

américains, elle soutient que celle de Brautigan se distingue d'abord par son caractère accessible et intimiste, ce qui est loin d'être le cas chez nombreux autres auteurs issus de cette mouvance qui, majoritairement, émergent du milieu de la théorie et de la recherche universitaire. En apparence, chez Brautigan, le propos confine à la désinvolture et l'œuvre globale « semble jouer sur l'ambivalence de son style faux-naïf¹⁵⁸ ». Mais, de fait, note Agosto, l'auteur « simule le discours narratif traditionnel afin d'en mieux démonter les mécanismes¹⁵⁹ ». Son but véritable consiste plutôt à transgresser la « frontière » du récit linéaire par un « travail (...) subversif de dynamitage de l'écriture et des formes du langage¹⁶⁰ ». Agosto se fait, à ce sujet, plus précise :

Le projet de Brautigan est de faire sortir les livres des cimetières, de dépasser la notion d'une littérature étiquetée, compartimentée, soumise aux codes, aux règles et à toute forme d'enfermement. L'abolition des frontières entre les auteurs, les genres, les cultures permet un brassage et des renvois qui jettent les bases d'une nouvelle éthique littéraire. Ainsi appréhendé, le langage retrouve sa valeur primitive de matière vivante, organique, seule garante d'une vision authentique de l'imaginaire¹⁶¹.

Nous proposant, par ailleurs, un regard d'ensemble sur l'œuvre de Brautigan, Agosto identifie les moments charnières de la production littéraire du poète et romancier, moments qui s'échelonnent approximativement sur une vingtaine d'années, soit les décennies 1960, 1970 et 1980. À cette fin, elle distingue trois grandes étapes marquées tout autant par des changements de formes que de contenus :

Tout commence par une sorte d'état des lieux de l'Amérique et par un témoignage de l'esprit du temps, dans *Un Général sudiste de Big Sur* (1964), *La Pêche à la truite en Amérique* (1967), et *Sucre de pastèque* (1968). [...] À la charnière des années 60 et 70, il publia un recueil de nouvelles (*La Vengeance de la pelouse*, 1971) [...]. Dans la décennie suivante, une série de romans parodiques, ou parodies de romans, permet à Brautigan de régler ses comptes avec la littérature. L'entreprise s'attaque au roman sentimental (*L'Avortement*, 1971), au western et au gothique (*Le Monstre des Hawkline*, 1974), au mystère pervers (*Willard et ses trophées de bowling*, 1975), au roman japonais (*Retombées du sombrero*, 1976), au roman policier (*Un Privé à*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 36.

Babylone, 1977), c'est-à-dire autant à des genres établis ou fictifs qu'à un mélange des genres.

Puis il resserre l'objectif sur l'examen minutieux du quotidien et une sorte de bilan de sa propre histoire dans les deux livres de la dernière période : *Tokyo-Montana Express* (1980) [...]; et *Mémoires sauvés du vent* (1982), [...] ¹⁶².

Le regard de l'auteur qui s'était amorcé par un examen critique de la société américaine pour se déplacer ensuite vers une relecture des genres littéraires, viendra finalement se clore dans la désillusion face à sa propre existence. Mais peu importe le moment concerné, note Agosto, « l'intérêt profond se porte toujours sur l'identification et la constitution du sujet dans et par l'acte d'écriture ¹⁶³ ». Chez Brautigan, plus que chez tout autre auteur associé à la mouvance postmoderniste, note-t-elle, « l'implication de l'auteur fait basculer la fiction ¹⁶⁴ » et les procédés narratifs utilisés (parodie, découpage, éclatement du texte, etc.) « [...] concourent tous à une représentation de la dislocation généralisée ¹⁶⁵ ». Et Agosto de conclure :

Dans ce contexte, l'œuvre de Brautigan est une réelle fiction de la survie. Les dédoublements et combinaisons auteur/narrateur/personnage lui permettaient d'abord, par jeux de miroirs, de se poser à distance et d'élaborer un discours du moi sur le moi. Puis, ayant poussé à l'extrême le repli sur soi et sa solitude, il a fini par se marginaliser à l'intérieur de sa propre existence. [...]. Cette écriture suicidaire de l'épuisement et de l'autodestruction consomme le destin d'une œuvre qui commence dans la fantaisie provocatrice et se termine dans la résignation amère ¹⁶⁶ ».

« Fiction de la survie » ! Nous venons de le constater, les œuvres de Brautigan ont cherché de multiples façons à traduire l'essence même du drame existentiel qui se déroule en lui tout comme en chacun de nous. En particulier celui relatif à l'absurdité inhérente à l'existence. Bien que teinté par son association nonchalante et désinvolte aux philosophies des beatniks et des hippies, son langage empreint d'humour, de lucidité et

¹⁶² *Ibid.*, p. 8-9.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 10-11.

de désarroi ne doit pourtant pas nous masquer le véritable propos de l'auteur : inviter, à n'en point douter, le lecteur à devenir l'interprète de sa propre vie.

Dans un ouvrage consacré à Brautigan et intitulé *Poétique du vide et fragmentation de l'écriture dans l'œuvre de Richard Brautigan*¹⁶⁷, Jean-Bernard Basse insiste, à son tour, sur la mise en lumière du questionnement existentiel qui émane des écrits de l'auteur. Tout comme chez Agosto, il y est inévitablement question de cette dimension singulière des écrits de Brautigan, mais chez Basse, l'analyse proposée se veut davantage discursive, scrutant différemment les mêmes motifs littéraires qui surgissent à répétition des écrits de Brautigan :

L'œuvre de Brautigan est parcourue par ce savoir que l'homme et son œuvre sont inscrits dans le temps, que le corps trépasse et l'esprit s'efface, parce que l'entropie fonctionne de façon inéluctable. Tout s'use, même l'usure. C'est une œuvre marquée par la mort et le destin, où la fin est présente dès le début, où les événements, semble-t-il, ne peuvent manquer d'arriver, quoi que fassent les personnages, où l'incapacité d'infléchir par la raison le cours de choses semble la norme¹⁶⁸.

S'articulant autour de trois grands axes principaux, l'analyse infiniment détaillée de Basse révèle, chez Brautigan, des procédés littéraires multiples et redondants. D'abord ceux qui concernent le temps et la durée, puis ceux relatifs à la fragmentation et au vide, et enfin ceux qui relèvent plus directement de l'humour en tant que tel. Insistant, par ailleurs, et de façon répétée, sur la forme volontairement brève des ouvrages de Brautigan, Basse tente de faire ressortir la signification profonde qui, à ses dires, découle de cette dimension marquante de l'œuvre de l'écrivain. Selon ce dernier, il importe de voir en cet aspect formel, la trace essentielle du discours désillusionné de l'écrivain californien.

¹⁶⁷ J. B. Basse, *Poétique du vide et fragmentation de l'écriture dans l'œuvre de Richard Brautigan*, Paris, L'Harmattan, 2000, 391 p.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 23.

La brièveté de ses ouvrages est accentuée par une fragmentation interne du texte quasi systématique, dont l'éclatement dit la dispersion du monde, la prolifération des signes, l'effondrement des décombres, l'effacement progressif des traces de la vie¹⁶⁹.

Pour Basse, l'aspect « ruiniforme » des écrits de Brautigan repose sur un réseau d'images souvent indépendantes du récit, en plus d'être accentué par l'omission volontaire de certaines contextualisations. En conclusion, l'essentiel du propos de Brautigan se résume, selon Basse, à « faire rire de ce sens dont il constate l'absence. Tout est vanité : les mots, écrit-il, sont des fleurs de néant¹⁷⁰ ».

Les analyses et réflexions qui précèdent nous le confirment, le récit chez Brautigan exprime d'abord et avant tout un profond rejet. Le mot n'est pas trop fort. Rejet des contraintes associées formellement aux genres littéraires bien sûr, mais tout également de celles de nature existentielle. Au-delà des lieux communs habituels relatifs au « grand rêve américain », à l'image d'autres écrivains comme Henry Miller, qui le fuira, parlant si justement à ce propos du « cauchemar climatisé », et du désir de l'affronter « sur la route » ou ailleurs de Jack Kerouac, Brautigan cherchera sa voie dans la déconstruction effrontée du récit. Avec son écriture à caractère – dirions-nous - « géologique¹⁷¹ », il voudra, comme Marc Chénétier l'a signalé, « détruire les histoires » sans négliger de creuser en elles pour saisir ce qui les fonde. C'est ainsi que la prose de Brautigan dévastera le récit et en fera imploser les limites/frontières. Seul face à ses textes devenus métaphore de sa propre existence, il fixera dans ses mots le vertige de vivre et celui de disparaître. Notre regard habité par son œuvre nous invite ici à conclure que tout se passe

¹⁶⁹ *Ibid.*, texte en 4^{ième} de couverture qui reprend et condense une phrase de la page 133 du livre de Basse.

¹⁷⁰ *Ibid.*, texte en 4^{ième} de couverture qui reprend et condense une phrase de la page 365 du livre de Basse.

¹⁷¹ Dans le même sens, Marie-Christine Agosto parle plutôt de « technique de forage du réel » pour qualifier l'écriture du romancier. Elle précise : « Ainsi est construite l'écriture de Brautigan, comme une poupée russe. Et son langage est vertical » (*Richard Brautigan, Les fleurs de néant, op. cit.*, p. 74).

comme si l'écrivain californien nous avait convié à la représentation du Sens (dont parlait Nancy Huston) tout en s'acharnant à le récuser. Et pour paraphraser le titre d'une œuvre-phare de Magritte, à lire les écrits de Brautigan, ne pourrait-on dire qu'au final, « Ceci n'est pas un récit »... C'est ma vie ?

3.3. La thématique de la « Frontière » et ses débordements transtextuels dans *Dreaming of Babylon. A Private Eye Novel 1942* de Richard Brautigan

C'est en se confrontant à ce que d'aucuns qualifient de « démesure » de la littérature américaine que, porté par le projet littéraire qu'il élaborait, Brautigan a cherché à esquisser un nécessaire espace de liberté dans l'écriture romanesque de son époque. À notre sens, s'impose, d'entrée de jeu, le constat que, chez l'écrivain californien, le récit identitaire de l'expérience américaine s'articule bel et bien à partir d'une relecture particulièrement inventive des grands mythes fondateurs de l'imaginaire américain. Relecture inédite, s'il en est. En ce sens, on remarquera que la thématique de la frontière, en particulier, s'en trouvera singulièrement reconfigurée au fil de son œuvre. Que Brautigan le fasse par la déconstruction des histoires et des divers genres romanesques établis de longue date aux États-Unis, ou encore qu'il y parvienne par la confrontation systématique entre un réel « vide » et un imaginaire « libérateur » chez ses principaux personnages, nul doute que c'est en s'emparant des sources tutélaires d'inspiration de l'imaginaire américain que le poète et romancier postmoderniste nous en proposera un amalgame joyeusement éclaté.

Relecture atypique de la thématique de la frontière

Concernant spécifiquement l'approche développée par Brautigan dans son roman, il semble bien, en effet, que ce dernier se soit ici livré à une relecture des plus audacieuse des motifs littéraires caractéristiques de ce qui constitue l'américanité – réactualisant, en particulier, celui de la frontière en s'assurant de le conjuguer à ceux associés à la métamorphose et au recommencement¹⁷². S'il nous est ici possible d'avancer un tel point de vue, c'est que nous nous appuyons sur des éléments essentiels que les chapitres antérieurs nous ont permis de faire ressortir, aussi bien en ce qui concerne la nature et le rôle du récit qu'au sujet des assises thématiques du roman américain. En effet, si l'on s'en réfère aux explications de Jean Morency, il est clair que « l'homme de la frontière » correspond à un type romanesque bien spécifique en littérature américaine : celui de l'individu qui se définit dans l'affrontement. Dès lors qu'il est confronté à une situation irrémédiablement « bloquée », et qui ne lui est en rien favorable, le personnage-type des romans américains « luttera », efficacement ou non, dans le but impératif de transcender sa propre condition. Évoluant entre « lumières et ténèbres » (Chase), le héros du récit romanesque renouera avec les racines identitaires de son américanité, empruntant, pour ce faire, un parcours similaire à celui de la nation à laquelle il appartient. On franchit une frontière et on s'en trouve, en quelque sorte, transformé. Ne serait-ce pas de cela dont il est, d'une certaine façon, fondamentalement question dans *Dreaming of Babylon* ? Pour le savoir, demandons-nous d'abord ce qu'il en est précisément de l'apparent « récit » qui

¹⁷² Il importe de noter que notre présente analyse examinera de façon globale les liens existant entre ces diverses thématiques conjuguées, mais que c'est dans la section (3.4) qui suivra que l'on cherchera plus spécifiquement à comprendre en quoi le franchissement éventuel d'une telle frontière répond à l'impérieuse quête de « métamorphose et recommencement » qui marque le parcours narratif du personnage central du roman de Brautigan.

nous est raconté dans le roman à l'étude, et ce afin de découvrir à quelle « frontière » le personnage principal souhaite vraiment se confronter.

San Francisco, le 2 janvier 1942...

Dès lors qu'il entreprend la lecture d'*Un Privé à Babylone* (en anglais : *Dreaming of Babylon. A Private Eye Novel 1942*), le lecteur, d'abord intrigué par le titre donné par l'auteur à son roman, plonge pourtant sans hésitation dans le double récit qui lui est proposé. En « table des matières », d'abord, une brève phrase en caractère gras l'introduit à l'énumération des 79 courts chapitres, ces derniers tous titrés de façon burlesque : « *What Happened to C. Card in Early 1942* :¹⁷³ ». Sur un total d'un peu plus de 225 pages, le narrateur raconte les aventures et péripéties vécues par son héros enquêteur en l'espace d'une seule et même journée mais cela en deux lieux fort distincts. Attardons-nous donc ici à en résumer l'essentiel...

Nous sommes le 2 janvier 1942 à San Francisco. La journée débute du bon pied pour C. Card, détective privé de son état. En effet, il vient d'apprendre qu'il ne participera pas à la Deuxième Guerre mondiale car il en a été jugé inapte par l'armée américaine. De plus, il vient enfin de décrocher une « affaire » qui risque fort de lui rapporter gros. C. Card éprouve à cette époque de sa vie un impérieux besoin de se sortir d'une situation financière plus que précaire, à la limite du catastrophique. Il n'a plus un sou en poche, ni bureau, ni secrétaire, ni voiture à sa disposition – et de surcroît, outre ses nombreuses dettes accumulées, il est en retard de deux mois dans le paiement de son loyer... L'« affaire » qu'on lui propose semble prometteuse et il doit se rendre, dans les heures qui suivent, à un rendez-vous qu'on lui a fixé et où il s'empressera d'exiger une

¹⁷³ Dans la version anglaise, la table des matières est placée au début du roman.

avance pour ses services. Mais voilà ! Pour que ses services soient retenus, il lui faut disposer d'un pistolet qui pourrait éventuellement lui être utile. C. Card en possède évidemment un puisqu'il est détective privé, mais il n'a pourtant ni les balles qui vont avec, ni l'argent requis pour s'en procurer... Il passera donc les brèves heures qui le séparent de son rendez-vous à tenter de régler cet épineux problème. Après moult déconvenues, il y parvient néanmoins et c'est rempli de confiance qu'il se convainc qu'il pourra, plus tard, affronter avec succès l'entrevue de « sélection » qui l'attend et obtenir l'avance pécuniaire dont il a expressément besoin. Soit ! Mais que faire pour combler les quelques heures qui lui restent d'ici-là ? Pourquoi, se dit-il, ne pas se détendre quelque peu en effectuant un petit voyage imaginaire à ... Babylone en 596 avant Jésus-Christ ? C'est à ce moment du récit que le lecteur découvre enfin toute l'ampleur du personnage. Ou plutôt de la face cachée de ce dernier. En effet, entre alors en scène le fameux, fabuleux et irrésistible double onirique de C. Card, le fort bien nommé, *Smith Smith* ! Adoptant des formes multiples et variées, les aventures chimériques de ce dernier accapareront désormais le devant de la scène policière romanesque. Voguant allègrement de succès en succès, le glorieux détective privé de Babylone nous en fera dès lors voir de toutes les couleurs et s'imposera au lecteur comme le véritable héros du récit. Cela n'empêchera pourtant pas le narrateur de nous faire basculer, à l'occasion, dans le « réel » de C. Card. Ce dernier l'a enfin décroché son « affaire » - ainsi que les si précieux arrhes qui l'accompagnent – et, de surcroît, elle s'annonce on ne peut plus facile à résoudre. En effet, sa mission consistera à voler le cadavre d'une jeune femme assassinée à l'aide d'un coupe-papier, cette dernière se trouvant à la morgue où, comme par hasard, officie le gardien unijambiste *Pilon*, l'une de ses connaissances de longue

date. Il n'aura ensuite qu'à livrer le corps à sa cliente aux petites heures du matin en un lieu précis du cimetière de la ville. Raison de plus pour retourner illico presto à Babylone, et s'empresse de replonger dans ses phantasmatiques aventures afin d'y retrouver sa séduisante admiratrice, secrétaire et maîtresse, la divine et sensuelle *Nana-Dirat*. À San Francisco, pendant ce temps, l'enquête menée par *L'Œil*, autre nom attribué à C. Card par ses connaissances, s'embrouillera pourtant lourdement. En soudoyant *Pilon*, le gardien de la morgue, notre détective privé a bel et bien réussi à s'accaparer le cadavre de la jeune femme, mais au même moment, il se voit confronté à de bien curieux individus qui tentent de l'en déposséder alors qu'il le transporte dans la voiture qu'il a dû emprunter au préposé aux cadavres de la ville ! Menacé et poursuivi, C. Card n'aura alors d'autre choix que de dissimuler l'encombrant cadavre dans son propre réfrigérateur. De déconvenues en catastrophes, le récit se dénouera au cimetière, sans le cadavre, lorsque s'y retrouveront, le *Sergent Rink*, policier enquêteur sur le meurtre, la cliente de C. Card, *Madame Anne* dite *la Blonde* et son chauffeur, *Mister Cleveland* dit *le Cou*, ces deux derniers étant à l'origine de la mission confiée tout autant à C. Card qu'à deux autres groupes de malfrats qui cherchent également à s'accaparer le cadavre de la jeune femme assassinée. Quelques minutes auparavant, ce dernier s'était d'ailleurs vu détroussé de ses émoluments par le *gang des Noirs*, comme lui engagé dans la quête rémunératrice du cadavre mystérieusement convoité. C'est finalement dissimulé dans un coin sombre du cimetière pour voir et entendre se conclure, sans lui, la mission qu'on lui avait pourtant confiée, que notre héros croisera alors sa mère qu'il avait tenté en vain de joindre au téléphone tout au long de la journée, pour se voir rappeler par elle l'accusation qu'elle s'acharne à lui faire porter depuis le lointain jour de son enfance alors qu'il n'était âgé

que de quatre ans. En l'occurrence, être à l'origine de la mort de son propre père ! Lors de cette lointaine journée fatidique, C. Card avait projeté accidentellement une balle en caoutchouc dans la rue, et son père s'empressant alors d'aller la récupérer, mourut frappé de plein fouet par un véhicule y circulant à grande vitesse. C'est donc au pied de la tombe paternelle que se concluent, de façon fort désastreuse, les aventures cauchemardesques de notre héros. C. Card, rêvant toujours, encore et bien malgré lui à Babylone, passera alors bien près de trébucher dans une tombe fraîchement creusée. « Sauvé » in extremis par le cri préventif de sa mère, il évitera de justesse la chute... au fond du trou. Brutalement ramené à la « réalité » par cette dernière, notre pitoyable héros reviendra bien malgré lui à son point de départ. Mais désormais avec en prime... un cadavre dans son réfrigérateur !

L'homme de la frontière... réinventé

C'est donc en inventant un personnage confronté à une situation bloquée que Brautigan s'assure d'emblée de lui faire transgresser une frontière intangible, celle de l'imaginaire. En effet, c'est essentiellement grâce aux histoires qu'il se raconte lors de ses incessants et futiles rêves éveillés, que le personnage de C. Card s'évertuera à franchir, à répétition, la ligne ténue séparant les *ténèbres* de son quotidien des *lumières* issues de son imagination, et ne voilà-t-il pas qu'il s'en trouvera invariablement « transformé ». Ce faisant, Brautigan inscrit on ne peut plus singulièrement son personnage dans la longue lignée thématique associée à « l'homme de la frontière ». Par ailleurs, de pauvre erre qu'il est en réalité, C. Card devient, à force de recours salutaire et obligé à son inépuisable imaginaire, Smith Smith, le héros. À n'en point douter, son irrépressible besoin d'être constamment *ailleurs* et *différent* incarne, dans les faits, son essentielle

quête de « métamorphose et de recommencement » à titre d'individu. Certes, cette dernière se révèle d'emblée illusoire, mais elle assure néanmoins au personnage sa survie onirique à travers un *Autre* personnage, tout comme elle témoigne de la volonté du romancier de souligner à grands traits « l'américanité » du prétendu destin à succès que le personnage s'acharne futilement à faire sien. Bien que préférant se voir en un *lumineux* Smith Smith, C. Card n'a d'autre choix que de perpétuer les insipides et caricaturales rêveries lui permettant de s'extraire fugacement des *ténèbres* qui lui tiennent lieu de quotidien. C'est donc par le recours à une ironie à la fois douce et féroce que Brautigan rattache, en définitive, son personnage aux flamboyantes figures emblématiques de l'univers romanesque étasunien.

Frontière transtextuelle du « roman noir »

Figures emblématiques, disions-nous ? Bien évidemment celle, spécifique, dont il est ici principalement question concerne le Privé, sempiternel héros du roman noir/policier. Or, pourrions-nous nous demander, *Dreaming of Babylon* est-il un roman noir ? Tel que nous le verrons dans ce qui suit, rien n'est moins sûr. Pourtant, ses fondements narratifs reposent indéniablement sur ceux que l'on associe généralement à ce genre littéraire. Il semble à tout le moins manifeste que nous soyons ici en présence d'un *dérivé* quelconque de ce type de roman. Un roman pas tout à fait aussi « noir » que d'autres, comme son titre le laisse d'ailleurs supposer. Un détective privé à Babylone ! Vraiment ? Une imitation trafiquée à n'en pas douter ou une variante à saveur parodique. Pour répondre à ces questions, les apports de la critique littéraire semblent ici requis, en l'occurrence ceux issus des travaux en narratologie de Gérard Genette. En effet, comme

l'a montré ce dernier dans son ouvrage *Palimpsestes*¹⁷⁴, il appert que tout texte renvoie implicitement ou explicitement à un ou d'autres textes, s'inscrivant ainsi dans un vaste phénomène qu'il nomme *transtextualité*. Précisant, à cet égard, la prévalence de plusieurs types de relations transtextuelles, Genette en identifiera cinq au total (intertextualité, paratextualité, métatextualité, hypertextualité et architextualité) avant de proposer une définition précise de chacune de ces variantes afin de circonscrire au mieux le phénomène en question.

Intéressons-nous ici aux deux derniers types de ces relations transtextuelles, ceux qu'il nomme *hypertextualité* et *architextualité*, car il nous apparaît d'emblée que la coloration vaguement « noire/policière » que Brautigan semble clairement revendiquer pour son roman n'est pas sans lien avec l'une et/ou l'autre des relations concernées. Ainsi, de l'hypertextualité, Genette avance-t-il la définition suivante :

J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [...]. Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré [...] ou texte dérivé d'un autre texte préexistant. [...] pour cette raison simple, entre autres, que généralement dérivé d'une œuvre de fiction (narrative ou dramatique), il reste une œuvre de fiction, et à ce titre tombe pour ainsi dire automatiquement, aux yeux du public, dans le champ de la littérature¹⁷⁵;

Ceci dit, précise Genette, l'hypertextualité se déclinera différemment selon la *relation* (imiter ou transformer) et le *régime* (ludique, satirique, sérieux) qui sera adopté. De même évoquera-t-il diverses *catégories* hypertextuelles qui sont pratiquées, comme le *pastiche* (imiter le style), la *parodie* et la *transposition*. Concernant d'autre part l'architextualité, le théoricien définira ce type de relation comme étant « le plus abstrait et

¹⁷⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », n° 257, 1992, 576 p.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 13-14.

le plus implicite¹⁷⁶ », car il renvoie au concept de *genre* et concerne tout autant la construction du texte que les attentes du lecteur et le mode même de lecture. L'architextualité mélangera donc aussi bien les indications relatives à la forme et au contenu, que celles relevant de l'effet produit sur le lecteur. Ainsi, la couverture, le titre, l'incipit, les personnages et le scénario seront, par conséquent, au cœur du questionnement du lecteur relatif à l'appartenance d'une œuvre à un genre ou l'autre.

À laquelle de ces deux catégories transtextuelles, *hypertextualité* ou *architextualité*, pourrait donc appartenir le roman de Brautigan ? Difficile de le dire de façon nette et précise à ce point de notre réflexion... Il nous semble, en effet, que le roman « navigue » pour ne pas dire « divague » entre ces deux types de relation. En effet, bien que nous soyons d'une certaine façon en présence d'un récit B (hypertexte) qui *imite* en le *transformant* un récit A (hypotexte) – ce dernier se réfère manifestement davantage à un *genre* donné plutôt qu'à une *œuvre* en particulier. Par ailleurs, la *relation* hypertextuelle relevant ici, à notre sens, aussi bien de l'*imitation* que de la *transformation* - le *régime* se distinguant, pour sa part, tout autant par son caractère *ludique* que *satirique* - et enfin, les *catégories* du *pastiche* et de la *parodie* semblant toutes deux convoquées par l'auteur, le lecteur/analyste n'a d'autre choix que de conclure à son évidente perplexité... devant tant d'avenues interprétatives.

Mais, au final, ce sera Gérard Genette lui-même qui élucidera ce questionnement, en insistant sur le fait que les relations entre les textes littéraires telles que codifiées par

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 12.

lui ne doivent en aucun cas nous faire oublier certaines précautions essentielles qui s'imposent d'emblée.

Tout d'abord, il ne faut pas considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques. Leurs relations sont au contraire nombreuses, et souvent décisives. Par exemple, l'architextualité générique se constitue presque toujours, historiquement, par voie d'imitation [...], et donc d'hypertextualité; l'appartenance architextuelle d'une œuvre est souvent déclarée par voie d'indices paratextuels; ces indices eux-mêmes sont des amorces de métatexte (« ce livre est un roman »), et le paratexte, préfaciel ou autre, contient bien d'autres formes de commentaires; l'hypertexte a lui aussi valeur de commentaire : [...]; et surtout, l'hypertextualité, comme classe d'œuvres, est en elle-même un architexte générique, ou plutôt *transgénériques* : j'entends par là une classe de textes qui englobe entièrement certains genres canoniques (quoique mineurs) comme le pastiche, la parodie, le travestissement, et qui en traversent d'autres – probablement tous les autres : [...]¹⁷⁷.

Il s'agit là d'une piste d'investigation plus que pertinente et permettant de saisir toute l'importance accordée par Genette aux échanges et « transgressions » possibles entre les diverses catégories interprétatives associées à la notion de « transtextualité ». Il semble bien, en effet, que la perception première qui était la nôtre au sujet du roman de Brautigan, le second degré « particulier » de sa relecture du « roman noir », puisse en bonne partie rejoindre l'approche théorique et critique élaborée par Genette. Avec *Dreaming of Babylon*, tout indique en effet que nous ayons droit à la combinaison transtextuelle suivante : une hypertextualité combinée à une architextualité générique. Plus précisément, nous serions en présence d'une parodie de *roman noir* dont le héros, détective privé, fait pâle figure dans l'un des récits, alors même qu'il triomphe dans l'autre. Partant de là, s'articulera progressivement, nous le verrons plus loin, la dimension transtextuelle de la narration, dès lors que Brautigan fera se dédoubler la figure du « détective privé de roman » dans l'univers même de la fiction « noire/policière » que le personnage principal tente inlassablement d'incarner.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 16-17.

Selon Yves Reuter, spécialiste du domaine concerné, « le modèle du roman noir est ouvert¹⁷⁸ », et cette dimension propre à ce genre romanesque ne peut qu'inviter à des adaptations multiples et variées. Selon lui, ce n'est nullement un hasard si nombre de romanciers associés à une approche dite « littéraire », n'hésitent pas à adopter les structures, thèmes, personnages et actions du genre « noir ». C'est comme si en passant d'un genre romanesque considéré comme « traditionnel » à celui codifié du « polar », ils se livraient à un questionnement plus large sur la nature même du roman :

[...] l'une des spécificités de la littérature résiderait dans une sorte d'intransitivité communicationnelle – elle parlerait essentiellement d'elle-même, elle serait sa propre fin (autotélisme), elle serait sa propre référence (autoréférence), elle se mettrait en scène à l'intérieur de ses œuvres (mise en abyme), etc. – [...] ¹⁷⁹.

En d'autres termes, avance Reuter, tout se passerait comme si, pour un romancier, le genre « noir » facilitait la possibilité d'affronter le questionnement propre au genre romanesque. Et l'auteur de préciser :

La présence importante de romans « au second degré » confirme la conscience d'un genre spécifique, attestée par ailleurs par une abondante littérature critique. On peut distinguer trois courants illustrant ce « second degré ».

Le premier réunirait les œuvres qui se présentent comme des quintessences du genre, en retravaillant les clichés et en épurant les scénarios, [...].

Le deuxième relierait des ouvrages qui se veulent humoristiques, opposant l'univers et le ton employé [...].

Le troisième courant serait tendanciellement humoristico-parodique, sans afficher la même volonté de comique mais avec une mise en abyme du genre¹⁸⁰.

En conclusion, pour Reuter, les interactions diverses, complexes et multiples qui unissent le roman noir et la littérature de façon générale contribuent à en faire un « genre-limite » dont le caractère « transactionnel » n'a de cesse de s'affirmer au sein de la modernité romanesque. Et c'est ainsi que Brautigan, dans sa démarche de perversion des genres littéraires, trafiquera la trame narrative du genre « noir » afin de nous en

¹⁷⁸ Yves Reuter, *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 69.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 108-109.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 69.

révéler l'essence. Outrepassant « les frontières, les grilles du récit¹⁸¹» propres à ce genre littéraire, le romancier s'en prendra, à cette fin, à la figure du « Privé », personnage qui dégringolera de son socle et qui n'aura plus qu'à bien se tenir s'il souhaite, ne serait-ce, qu'hériter d'une enquête.

Mise en abîme du personnage du « Privé »

Bien au fait des stéréotypes romanesques associés de longue date au « Privé » comme personnage de fiction, Brautigan élabore une mise en abîme telle qu'elle pervertit ironiquement non seulement l'image de ce dernier, mais surtout rend totalement inopérant le récit que le dit-personnage devrait plutôt contribuer à supporter. En effet, au lieu de faire en sorte que les actions du détective privé provoquent directement l'avancement de la narration vers sa clôture attendue, donnant ainsi un sens et une cohérence à l'entreprise romanesque, les attributs burlesques du personnage en question vont plutôt à l'encontre de ce procédé narratif et dévoilent le caractère essentiellement parodique de la démarche de Brautigan. Alors que le *pacte* (celui qui s'établit d'emblée entre le lecteur du roman de nature policière conventionnel et son auteur) implique que l'on parvienne à la résolution satisfaisante d'une énigme et à la restauration d'une certaine « normalité » existentielle, Brautigan choisit de faire fi de tout cela en même temps qu'il s'échine à en donner l'illusion. C'est donc en s'appuyant sur la convention littéraire représentative de la figure mythique du *private eye* de type *hard boiled* que Brautigan nous entraînera dans une déroutante et festive mise en abîme du personnage pris en flagrant délit d'onirisme.

¹⁸¹ Mieke Bal, *Narratologie*, Utrecht, HES Publishers, 1984, p. 82.

Ceci étant dit, bien que le romancier américain tourne en dérision le personnage du Privé, il soulève néanmoins à sa façon, comme les autres auteurs de ce genre romanesque, le « masque » pour révéler l'envers des apparences :

Le roman, et plus particulièrement le roman policier, trouve sa justification dans le fait qu'il « soulève le masque » et décèle l'envers des apparences. À cet égard le roman noir mérite bien son nom, car il nous plonge dans un monde d'ombres que par réflexe, par lâcheté ou par impuissance nous ne pouvons affronter au grand jour. Il s'établit sur ce que l'on tait d'ordinaire¹⁸².

Pour reprendre les termes ici utilisés par Yves Le Pellec, Brautigan ne « tait » rien lui non plus. Mais il ne faut pas s'y tromper. S'il le fait, c'est dans un but tout autre : celui d'un dévoilement certes, mais qui n'a que bien peu à voir avec les tenants, aboutissants et revirements d'une enquête quelconque – si noire soit-elle. De fait, le « monde des ombres » chez Brautigan a plutôt à voir avec celui des « ombres-robots »¹⁸³... et ce que l'on ne doit surtout pas « taire » c'est plutôt ce qui encombre de façon obtuse et malencontreuse l'esprit du Privé : les rêveries ridicules et dérisoires qui lui tiennent lieu de quotidien. L'œuvre se présente certes comme un roman policier, mais comme le précise Marc Chénétier dans sa note du traducteur d'*Un privé à Babylone*, le plaisir du lecteur réside surtout dans le fait que Brautigan s'adonne tout autant à la « démolition » architextuelle du genre qu'à celle hypertextuelle du personnage :

Privé, il l'est de tout, sauf d'une imagination de feuilleton. À chacun les bluffs qu'il mérite et les compensations du temps jadis qu'il peut. Personnage trahi par son auteur, Card « se fait du cinéma ». Rien n'a lieu que dans sa tête, soigneusement isolée du monde extérieur, où Card songe ferme, en vivant. Hors de la salle de projection douteuse, rien. Le héros est élimé, son costume fatigué, son enquête minable. Fidèle à la tradition anti-réaliste où puise une large fraction de la fiction américaine contemporaine, Brautigan annule. L'intrigue se désavoue, le décor se délite : les envolées capotent¹⁸⁴.

¹⁸² Yves Le Pellec, « Private Eye/Private I : le privé, le secret et l'intime dans le roman noir classique », dans Yves Reuter (sous la direction d'), *Le roman policier et ses personnages*, op. cit., p. 139-140.

¹⁸³ En référence aux « Méchants » combattus par Smith Smith lors de ses aventures à Babylone.

¹⁸⁴ Marc Chénétier, « Note du traducteur », dans Richard Brautigan, *Un Privé à Babylone*, op. cit., p. 12-13.

Aussi, est-ce volontairement que Brautigan entretient, tout au long du roman, une ambiance confuse et désordonnée, « ruiniforme » dirait Jean-Bernard Basse. Au-delà des stratégies oniriques d'évitement du réel que le personnage de C. Card invite d'une certaine façon le lecteur à adopter, Brautigan, l'auteur, sait pertinemment bien exploiter les clichés du genre qu'il moque. Écoutons à nouveau Chénétier commenter l'approche narrative de Brautigan :

Voici maintenant qu'un raté, non content de décevoir, montre du bout de son calibre vide les ressorts brisés de la narration traditionnelle. Le roman policé n'a plus de munitions. [...] : le récit comme recyclage. [...] : du raboutage pour toute mise en scène. Tous les coups sont téléphonés et le téléphone en dérangement. À Babylone, il n'y a plus que les jardins qui soient suspendus : [...]. Au pays des genres romanesques reconnus, c'est l'heure du Grand Sommeil. Et s'il s'y loge encore des rêves, ils sont également gangrenés par les discours à bon marché du sentimentalisme quotidien, [...] ¹⁸⁵.

Plaçant le lecteur au cœur de l'absurde, Brautigan propose à ce dernier de s'emparer de la seule issue possible qui s'offre à lui. D'abord, faire fi des habituels stratagèmes romanesques lui permettant de se retrancher derrière une aventure à saveur policière et visant à réduire à néant ses propres angoisses. Ensuite, l'inviter, nonchalamment, faut-il le préciser, à franchir la « frontière » le séparant de sa propre condition. Toute existence se révélant en elle-même trop souvent dépourvue de sens, le romancier choisit plutôt d'adopter face à celle-ci une posture de « métamorphose et du recommencement », et se voulant, par son « second degré », jouissive de l'absurde. Les mêmes rêves apaisant les mêmes hommes, assumer l'absurdité de son existence ne serait, en définitive, rien d'autre que l'expression d'une essentielle lucidité face à son propre destin. Confrontant le lecteur à un miroir fissuré, Brautigan convierait ainsi le lecteur à la lourde tâche d'affronter lui-même ses propres limites existentielles. À l'image « déformée » des autres romanciers américains qui, avant lui, s'inspirèrent de la fameuse

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 13.

transgression des « frontières » ouvrant à la « métamorphose et au recommencement » de l'individu en Terre d'Amérique, Brautigan a su originalement faire sienne ces thématiques conjuguées. Nul doute, à notre avis, que l'approche littéraire à caractère transtextuel de Brautigan qui nous paraît ici d'emblée s'inspirer davantage de celle que l'on associe au *romance* qu'au *novel*, participe du succès de son audacieuse démarche métafictionnelle.

Déjà lu... « déjà dit »...

Par ailleurs, c'est parce que la stratégie narrative du romancier américain relève indubitablement d'un travail de « seconde main¹⁸⁶ » associé par Antoine Compagnon aux variantes de la « citation », que la prose de Brautigan ramène irrémédiablement le lecteur aux limites imprécises des assises de la littérature américaine. « Comment se débrouiller dans les broussailles du déjà dit ? »¹⁸⁷ se demandait Compagnon ? Par le dévoilement et/ou la démolition ? D'une certaine façon, on pourrait dire que Brautigan pratique une forme de « détournement de sens » dès lors qu'il vise à trafiquer certaines règles établies et convenues prévalant dans le « roman noir », et qui s'appliquent tout autant au récit qu'au personnage propres à ce genre romanesque. C'est donc en se réappropriant diversement la thématique de la « Frontière » par le biais d'une transgression de nature transtextuelle que Brautigan parvient à en subvertir la signification initiale. L'ingénieux « bricolage¹⁸⁸ » (Lévi-Strauss) littéraire pratiqué par l'écrivain américain nous incite on ne peut plus clairement à le penser.

¹⁸⁶ Référence à l'ouvrage d'Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, op. cit.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸⁸ Notion développée par Claude Lévi-Strauss dans son ouvrage *La pensée sauvage* (1962) qui implique l'usage de matériaux qu'il qualifie de « précontraints ».

3.4. À propos du mythe fondateur de la « métamorphose et du recommencement ». C. Card contre *Smith Smith* ou la double représentation du personnage de détective fictif menant à l'éclatement du sujet dans *Dreaming of Babylon. A Private Eye Novel* 1942 (1977)

Après *un Privé à Babylone*, reprenez un Hammett, pour voir : dedans, ça fait comme des trous¹⁸⁹.
Marc Chénétier

Dans le but de mettre en lumière la relecture atypique du thème primordial de la « Frontière » opérée par Brautigan, nous avons jusqu'ici tenté d'en faire ressortir les traits les plus représentatifs en les associant à la notion centrale d'américanité. Ainsi, nous sommes-nous particulièrement attardé aux dimensions relevant du franchissement de la « frontière » de l'imaginaire incarné par le personnage de C. Card dans *Dreaming of Babylon*. Plus précisément à sa quête éperdue visant à devenir un individu résolument « autre » et « différent ». De même, avons-nous abordé la relecture transtextuelle de type parodique proposée par l'auteur et relevant également du franchissement d'une « frontière » ici foncièrement distincte, à savoir, celle d'un genre littéraire, celui du « roman noir » et de son personnage fétiche, le Privé. En dépit du fait que nous ayons, à plusieurs reprises et de diverses façons, souligné les liens étroits unissant la thématique de la « Frontière » à celle de la « métamorphose et du recommencement », il nous paraît essentiel de revenir de façon plus spécifique sur cette dernière facette afin d'en mieux saisir la portée, et ce en examinant de façon spécifique l'approche développée par le romancier américain à ce sujet.

De l'irrépressible quête de métamorphose et de recommencement

Puisque chez Brautigan la fiction est au service de l'acte narratif (et non l'inverse), le personnage de C. Card – se révélant, en fait, la caricature même du détective – n'a que

¹⁸⁹ Marc Chénétier, « Note du traducteur » dans Richard Brautigan, *Un Privé à Babylone*, op. cit., p. 14.

bien peu de choses à nous dire. C'est plutôt *Smith Smith*, son *alter ego* imaginaire, qui « tient le crachoir » et dessine l'aventure. C'est ce dernier qui nous « parle » de « métamorphose et de recommencement ». Pour nous dire quoi ? Qu'il ne doit son existence de figure littéraire qu'aux matériaux essentiellement fictifs auxquels a recours le narrateur. Personnage(s) de fiction, nos « deux détectives en un seul » n'avancent pour ainsi dire qu'à l'aveugle dans un récit qu'ils encombre de leurs propos en même temps qu'ils en accentuent la dimension métafictionnelle.

« *Personnage et personne* viennent tous deux de *persona* : mot bien ancien [...] signifiant « masque ». Un être humain c'est quelqu'un qui porte un masque¹⁹⁰ » écrit Nancy Huston. Or, le « masque » que porte le personnage de *C. Card* a ceci de particulier qu'il est tout à la fois déguisement et moyen d'une révélation. Car voilà bien ce que *raconte* ce « double narrateur » : c'est grâce au processus de fuite dans l'imaginaire que chaque individu parvient à élaborer les récits qui tissent son identité. Ainsi en va-t-il des constants efforts transformationnels de *C. Card* alors qu'il se téléporte mentalement de San Francisco à Babylone où il incarne glorieusement *Smith Smith*, personnage pour ainsi dire référentiel en ce qu'il rappelle, sur le plan sonore, le *Sam Spade* de Dashiell Hammett, nom qui lui même, sur le plan sémantique, renvoie à la « carte » (*Spade/pique*) qu'est *Card* :

J'étais à cent mètres de la station de radio, en train de penser à mes chaussures, quand, dans un éclair, le nom de Smith Smith m'a traversé l'esprit et j'ai lâché : « Fantastique ! »

[...].

Smith Smith, j'ai pensé : *c'est le nom qu'il me faut pour mon privé à Babylone*. Je vais l'appeler Smith Smith.

J'avais découvert la variation idéale sur le nom de Smith. Je l'avais combiné avec un deuxième Smith. J'étais fier de moi. Dommage que je n'aie eu personne avec qui

¹⁹⁰ Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*, op. cit., p. 158.

partager la joie de mon exploit; mais je savais que si je parlais de Smith Smith à quiconque ça me vaudrait sûrement un voyage involontaire chez les dingues; et je n'avais aucune envie d'y mettre les pieds.

J'allais garder Smith Smith pour moi tout seul.

Je me suis remis à penser à mes chaussures¹⁹¹.

Ce jeu de dénominations au cœur de *Dreaming of Babylon. A Private Eye Novel 1942* n'est évidemment pas sans revêtir une certaine importance. Il sert de marqueur ironique à l'auteur. Brautigan, en subvertissant la caractérisation du privé (un type déjà empreint d'un attrait pour la subversion), propose en effet au lecteur de *Dreaming of Babylon* une aventure toute en mises en abyme, suivant les dérives imaginaires d'un personnage principal à ce point en déroute existentielle qu'il n'aura d'autre solution que d'ultimement disparaître. Facette majeure du personnage principal, la dimension onirique de son existence constitue, à n'en point douter, l'élément fondamental assurant au « héros » la survie. Ce trait marquant de sa personnalité – indissociable du récit des aventures qui en découlera – met en relief la quête de métamorphose et de recommencement du personnage, quête que, dès l'ouverture de l'œuvre, ce passage sibyllin laisse entrevoir :

*À mon avis, l'une des raisons
pour lesquelles je n'ai jamais fait
un très bon détective privé
c'est que je passe trop de temps
à rêver de Babylone*¹⁹².

C'est ainsi que C. Card (personnage de carton¹⁹³) ouvre le roman *Dreaming of Babylon. A Private Eye Novel 1942* de Richard Brautigan. Le contrat de lecture ne peut se révéler plus clair. D'entrée de jeu, le personnage principal prévient le lecteur qu'il doit s'attendre au pire. L'horizon d'attente ne suscite pas davantage de doute : l'enquête, s'il y en a une,

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 119.

¹⁹² Richard Brautigan, *Un Privé à Babylone*, *op. cit.*, p. 17. Phrase placée en exergue du roman.

¹⁹³ L'expression est utilisée par Marie-Christine Agosto, *Richard Brautigan, Les fleurs de néant*, *op. cit.*, p. 23.

sera malmenée et l'enquêteur ne sera vraisemblablement pas, il faut le préciser, au-dessus de tout « soupçon ». Dit autrement, on sait d'emblée comment lire ce livre. Déjà le paratexte titulaire nous indiquait par la mention *A Private Eye Novel 1942* que ce roman policier n'en serait pas vraiment un et que l'on chercherait en vain (C. Card : « *seek hard* ») une « affaire » à résoudre. Il s'agira plutôt de suivre le protagoniste principal dans ses errements et dérives imaginaires. Les repères et indices pour interpréter l'histoire nous seront, entre autres, transmis par l'intermédiaire de son avatar onirique, *Smith Smith*, celui à qui rien ni personne ne résiste et à qui tout réussit. Or, à trop rêver de Babylone, C. Card, le privé de Brautigan, ne va nulle part ailleurs qu'en lui-même, et surtout pas au bout de son enquête. N'en déplaise au lecteur, il lui faudra apprendre à se passer du suspense bien calculé que l'on retrouve habituellement dans tout récit policier. Au-delà de cette façade narrative, il n'aura d'autre choix que de suivre le narrateur là où le mène son auteur : au pays de la déconstruction impertinente du genre *polar* et du personnage de « *private eye* ».

De la dislocation du personnage de « private eye » à l'éclatement du sujet

Le 2 janvier 1942 m'a apporté de bonnes nouvelles et de mauvaises nouvelles.

D'abord les bonnes nouvelles : j'ai appris que j'étais réformé comme caractériel et que je n'allais pas partir à la Seconde Guerre mondiale jouer le petit soldat. Je n'avais pas du tout le sentiment de manquer de patriotisme parce que j'avais fait ma Seconde Guerre mondiale à moi cinq ans plutôt en Espagne et que j'avais deux trous de balle dans le cul pour le prouver.

Je ne comprendrai jamais pourquoi je me suis fait tirer dans le cul.

[...].

Les mauvaises nouvelles maintenant : je n'avais pas de balles pour mon pistolet. Je venais de décrocher une affaire pour laquelle il me fallait mon pistolet, mais je n'avais plus une seule balle. Le client que je devais rencontrer plus tard ce jour-là pour la première fois voulait que je vienne au rendez-vous avec un pistolet et je savais que ce n'était pas un pistolet vide qui ferait l'affaire¹⁹⁴.

¹⁹⁴ Richard Brautigan, *Un Privé à Babylone*, op. cit., p. 19.

L'omniprésente volonté transformationnelle du héros – celle de C. Card – ne saurait d'aucune façon nous distraire des intentions parodiques que Brautigan entretient à son endroit. En effet, nonobstant les évidentes et indéniables lacunes du personnage principal, le récit se doit pourtant inexorablement d'évoluer. L'incongruité de ce qui se dessine ici ne devrait donc en rien nous surprendre. Être de fiction dépourvu de toute capacité de contrôle sur les événements, C. Card est plongé dans un univers fictif inspiré des motifs-phares de l'imaginaire populaire américain. Son seul pouvoir sera celui de la création d'un autre personnage, Smith Smith, qui cependant n'aura d'autre choix, lui aussi, que de se soumettre aux transgressions métafictionnelles du narrateur.

Inlassablement confronté à une réalité qui ne lui est que rarement favorable, le personnage de *C. Card* se dissout ainsi au fil d'une enquête qui finit par lui échapper totalement, pour se réfugier, à n'en plus finir, à Babylone et y vivre par procuration ses fabuleuses aventures en faisant appel à une variété de formes littéraires, allant du roman policier, au théâtre et à la bande-dessinée. Il y incarne alors une foule hétéroclite de héros avant de jeter son dévolu définitif sur un personnage de détective privé qu'il dénommera *Smith Smith* :

Parfois je m'amusais à imaginer quelles formes mes aventures à Babylone pourraient prendre. Il y avait moyen d'en faire des livres, que j'arrivais à lire dans ma tête; [...]. En lisant le roman, paragraphe après paragraphe, page après page, je traduais les mots en images que j'arrivais à visualiser et à faire défiler à toute vitesse dans ma tête comme quand on fait un rêve.

[...].

Assis là sur mon banc, pendant que les États-Unis entamaient leur guerre contre le Japon, l'Allemagne et l'Italie, j'ai décidé de donner à ma prochaine aventure de privé de Babylone la forme d'un feuilleton divisé en quinze épisodes¹⁹⁵.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 74-75 et 77.

Ainsi, un personnage affublé d'un nom de carte à jouer, C.CARD, détective privé de son état, parce qu'il est totalement et irrémédiablement incapable de faire progresser son enquête et, pire encore, d'assurer sa simple survie quotidienne, « vivote-t-il » en se « rêvant », dans une lointaine Babylone fantasmée devenue lieu de refuge imaginaire. C. Card s'y révèle alors, nous l'avons illustré plus haut, miraculeusement inspiré par l'œuvre de Dashiell Hammett, un nouveau Sam Spade. Il n'est plus, enfin, le pauvre et désolant C. Card dont nous suivions jusqu'alors le parcours banal et chaotique à San Francisco. En lieu et place, il devient le légendaire et fabuleux Smith Smith dont les exploits n'ont de cesse de nous éblouir. Se « révèle » alors un nouveau personnage dans un nouveau récit. Sa réalité, il nous faut bien le voir, c'est la fiction qui, indubitablement, la construit :

Je n'ai jamais été un homme à femmes, mais tout cela allait changer dès que j'aurais volé ce corps et touché le reste de mes honoraires, dès que je serais devenu le plus célèbre détective privé de San Francisco; non, tiens : de Californie; oh, et puis non, disons d'Amérique. Je ne vois pas pourquoi ce foutu pays tout entier ne reconnaîtrait pas mes mérites.

Je tenais déjà un plan imparable pour voler le corps.

Rien ne pouvait aller de travers.

C'était parfait comme plan.

Alors je me suis laissé aller sur mon siège et j'ai commencé à rêver de Babylone. Sans effort, mon esprit est reparti dans le passé. Je n'étais plus dans l'autobus. J'étais à Babylone¹⁹⁶.

Or, malgré le fait qu'il parvienne à surmonter provisoirement ses multiples incapacités quotidiennes en rêvant aux exploits de son *alter ego* à Babylone, la vie « réelle » de C. Card n'en demeure pas moins ingérable. Car, si d'une part, son statut de rêveur le libère, d'autre part, il l'aliène aussi, le maintenant dans sa vie réelle et concrète d'inadapté social et existentiel. Certes, ses récits oniriques lui permettent de « *mettre de l'ordre dans le chaos de l'existence* » et lui assurent au moins de « *ne pas se tuer*¹⁹⁷ », mais notre héros garantit-il ainsi pour autant son salut ? Nullement. En réalité, le

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 144-145.

¹⁹⁷ Ces deux extraits se réfèrent aux propos du personnage fictif de Gérard Langlois dans le film *20 h 47, rue Darling* de Bernard Émond (2003) et évoqués dans notre chapitre 1.

personnage de *Smith Smith* n'est rien d'autre qu'un phantasme dérisoire de Monsieur Rien Du Tout, englué qu'il est dans le cercle vicieux de ses rêveries obligées. Rêveries faisant office de cataplasme, totalement caricaturales, conventionnelles et stéréotypées. C'est, en effet, par le ressort de l'ironie et de la dérision que Brautigan, le romancier, fustige ici le caractère profondément tragi-comique de l'existence humaine :

Soudain je me suis rappelé où j'étais et, comme un roi de la gâchette dans un film de cow-boys, ma main a fusé et a tiré le cordon pour faire s'arrêter l'autobus. Je l'ai attrapé juste à temps.

À quelques secondes près, je ratais mon arrêt.

Rêver à Babylone, ça comporte des risques.

Un faux calcul et vous vous retrouvez à des kilomètres de votre arrêt¹⁹⁸.

En guise de consolation, n'avoir d'autre choix que de se raconter des histoires pour ultimement survivre et supporter l'existence, mais avec pour conséquence de n'avoir de cesse d'en pâtir malgré tout... Rien, vraiment, pour se réjouir... Au contraire, tout pour s'éclater la cervelle¹⁹⁹.

Frontière... d'une « métamorphose »

Que conclure de ce qui précède ? Pour faire bref, il semble bien que le titre que nous avons (en partie) donné à cette section de notre travail – *C. Card* contre *Smith Smith* – résume assez bien l'essentiel de notre propos. En effet, il s'avère, de façon on ne peut plus manifeste, que c'est à travers le jeu de dislocation du personnage principal que se concrétisent les intentions littéraires de Brautigan, soit celles de « détruire les histoires²⁰⁰ », afin d'ainsi dévoiler au lecteur une « Amérique double et antithétique²⁰¹ » qui persiste, malgré tout, à entretenir les mythes fondateurs de son identité. Pour Brautigan, la société américaine est irrémédiablement à bout de souffle, et les « succès »

¹⁹⁸ Richard Brautigan, *Un Privé à Babylone*, op. cit., p. 148.

¹⁹⁹ Allusion au suicide par balle du romancier américain survenu en octobre 1984 à l'âge de 49 ans.

²⁰⁰ Se reporter au projet littéraire de Brautigan tel qu'exposé antérieurement dans le présent chapitre.

²⁰¹ Marie-Christine Agosto, *Richard Brautigan, Les fleurs de néant*, op. cit., p. 18.

oniriques de *Smith Smith* sont là pour le confirmer. Encore et toujours, même dans ses rêves les plus fous, l'individu ne parviendra jamais à échapper à sa propre condition et il restera inéluctablement prisonnier de lui-même. Aussi, l'échec de *C. Card* à résoudre son enquête ne signifie-t-il rien d'autre que cela : l'indépassable nécessité pour l'individu de se réfugier dans le rêve pour fuir son quotidien, en dépit du fait que jamais il ne parviendra à se raconter autre chose que ce qu'il est déjà, peu importe les « déguisements » pour lesquels il optera. Non seulement l'imaginaire fait-il partie intégrante de la réalité humaine, nous disait Nancy Huston, mais surtout « il la caractérise et l'engendre²⁰² ». À défaut de pouvoir se métamorphoser et de recommencer sa vie, à tout le moins, comme Brautigan nous incite à le faire, avoir l'audace de transgresser la frontière du réel en s'inventant des doubles qui dévoilent l'essence de notre être en même temps qu'ils ébranlent les assises du « grand récit » identitaire américain.

3.5. La narrativité : questions et interprétations

Avec Brautigan, la littérature « d'évasion » change de sens. Le fugitif, ce n'est plus le lecteur, c'est l'écrivain²⁰³.
Marc Chénétier

Il est maintenant temps de revenir à notre interrogation première, c'est-à-dire celle relative à la réflexion « indirecte » sur la narrativité qui émane, selon nous, de l'œuvre de Brautigan. Rappelons ici que ce premier aspect philosophique et, à certains égards anthropologique, de notre réflexion avait initialement trouvé ancrage dans cette idée développée par Nancy Huston dans *L'espèce fabulatrice* (2008), et selon laquelle la

²⁰² Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*, op. cit., p. 118.

²⁰³ Marc Chénétier, texte en 4^{ième} de couverture qui reprend et condense une phrase de sa préface à Richard Brautigan, *Romans I*, op. cit., p. 16.

fiction construit la réalité. En ce qui a trait spécifiquement à cette idée telle qu'incarnée à travers *Dreaming of Babylon* de Brautigan, il nous apparaît on ne peut plus clairement que ce sont bel et bien des questions relatives aux fonctions du récit et à la narrativité qui – dans sa perspective la plus large – sourdent de ce roman. En effet, ne pourrait-on affirmer que tout se passe comme si les « récits » de *C. Card* révélaient le rôle même de la « narrativité » dans l'imaginaire humain ? Qu'ils en dévoilaient le caractère universel en même temps que la dimension fondamentalement anthropologique ? En lien direct et étroit avec la notion d'*espèce fabulatrice* (Huston), la prose de Brautigan n'illustrerait-elle pas éloquemment le rôle fondamental joué par le récit dans la construction du réel par la fiction ? Pour répondre à cette interrogation, un questionnement spécifique nous paraît ici s'imposer.

Être éminemment culturel, c'est par l'usage obligé de ses ressources narratives que l'humain supplée à l'incomplétude propre et caractéristique à son espèce. Parce que « nettement plus fragile que les autres grands primates²⁰⁴ », nous dit Huston, l'être humain domestiquerait le monde par les récits qu'il invente. Ce serait, explique-t-elle, parce qu'il est un animal symbolique et conceptuel que l'humain éprouve l'irrépressible besoin de construire du Sens en instituant ordre et forme au cœur de sa propre expérience. Le récit, en imitant le déroulement de la réalité, lui fournirait précisément cette occasion. En conséquence, rien d'humain ne pourrait en définitive exister sans les significations narratives que nous avons élaborées.

²⁰⁴ Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*, op. cit., p. 98.

Bien que le texte de Brautigan puisse se prêter, comme nous l'avons vu, à de multiples interprétations, il nous apparaît, en définitive, que la mise en lumière du phénomène de la narrativité par les facettes multiples du double-personnage de détective privé en constitue la plus significative. En effet, au-delà de la singularité sémantique toute particulière qui caractérise l'œuvre de l'écrivain américain, la quête inversée d'identité du prétendu « héros » de *Dreaming of Babylon* s'affirme, selon nous, comme une sorte de révélateur du rôle fondamental de la narrativité chez l'être humain. Ici encore, il nous apparaît à nouveau que c'est clairement la « double dimension imaginaire » du personnage de détective privé inventé par le romancier qui éclaire ce point essentiel de la fiction chez cet auteur.

Dans le cas précis qui nous occupe, le personnage principal du roman de Brautigan illustre manifestement la thèse du philosophe Henri Bergson selon laquelle la fonction fabulatrice constitue une faculté fondamentale de l'humanité qui contribue bel et bien à définir l'essence même de ce que nous sommes. Ainsi, en imaginant son personnage comme un « animal qui raconte », Brautigan rejoint-il une kyrielle de penseurs et écrivains évoqués antérieurement (de Paul Ricoeur à Sergio Kokis, d'Umberto Eco à Nancy Huston, etc.) qui ont soutenu cette même idée. Les divers points de vue élaborés par ces mêmes (et d'autres) auteurs, confirment que c'est par et dans le récit que l'humanité se révèle à elle-même. La question des intentions et des enjeux du récit pour l'auteur se voulant, selon nous, essentielle à la compréhension de la démarche du romancier américain à l'étude.

Soyons donc plus précis et demandons-nous à quel « grand récit » fictionnel pourrait bien se rattacher le roman de Brautigan ? Ou, dit autrement, demandons-nous sur quoi repose la narration intérieure du personnage principal ? Au-delà de son pseudo et manifeste ancrage « policier/noir », à quoi les fabulations éclatées et répétées du personnage principal riment-elles donc ? On serait tenté ici de dire que C. Card fait un peu toujours le même rêve, celui de se voir ultimement disparaître. Mais l'essence même de ses rêveries nous paraît plutôt relever d'emblée du récit intemporel et d'origine mythique de la « quête de l'Autre » en Soi. Récit certes spécifique, mais dont les variantes multiples s'articuleront fort diversement dans la tradition littéraire occidentale. Des *Métamorphoses* d'Ovide à *La Métamorphose* de Kafka, en passant par *Docteur Jekyll et Mister Hyde* de Robert Louis Stevenson à *La Vie rêvée de Walter Mitty* de James Thurber, il s'agit là d'une thématique littéraire dont les éléments universels témoignent de son rattachement à diverses autres formes du « grand récit » identitaire. En effet, les histoires que se raconte C. Card participent on ne peut plus manifestement de la construction de son identité. Les multiples « doubles » que s'invente le personnage principal ne parlent en réalité que de la vacuité de son existence même. Se donnant par là l'illusion d'être, C. Card n'a d'autre ambition que d'assurer sa propre survie. Et c'est pour survivre en se donnant l'illusion d'être *Autre* qu'il s'invente des aventures qui, pour la plupart, ne font que « revisiter » des histoires inventées par d'autres. Lorsque l'on s'attarde aux variantes multiples des personnages rêvés par C. Card, détective privé certes, mais également cow-boy, militaire, comédien, musicien, restaurateur ou joueur de baseball – force est de constater que la vie du dit-personnage repose essentiellement sur les fictions changeantes que son imaginaire échafaude.

C'est donc en recevant une balle de base-ball dans la gueule le 20 juin 1933 que j'ai touché mon billet pour Babylone. [...].

Lors de mes dernières aventures à Babylone, j'avais monté une grosse agence de détectives privés. J'étais le privé le plus célèbre de Babylone. J'avais un bureau à côté des Jardins Suspendus. Il y avait trois détectives très doués qui travaillaient pour moi et ma secrétaire était d'une beauté renversante. Superbe nana : Nana-Dirat. Elle faisait maintenant partie de mes aventures à Babylone à titre permanent. C'était la comparse féminine idéale pour tout ce que j'avais à y faire.

Lorsque j'étais cow-boy à Babylone, l'institutrice qui se faisait enlever par les méchants, c'était elle, et moi j'allais à son secours. [...].

Pendant ma carrière militaire, lorsque j'étais général à Babylone, elle était infirmière : elle s'est occupée de moi jusqu'à ce que je sois remis des blessures atroces que j'avais reçues à la bataille. Elle m'a posé des compresses fraîches sur le visage tout le temps que j'ai été allongé à délirer dans mes souffrances pendant les longues et chaudes nuits de Babylone.

Je n'arrivais pas à me lasser de Babylone.

Elle m'attendait toujours à Babylone.

Elle, la femme aux longs cheveux noirs, au corps de liane, dont les seins me mettaient les sens en feu. Rendez-vous compte : je ne l'aurais jamais rencontrée si je n'avais pas pris une balle de base-ball dans la gueule²⁰⁵.

Véritable « éloge de la fuite » (Laborit) que les démarches d'évitement du réel concoctées à son insu par C. Card lui-même ! Les « fables » ainsi construites par le personnage s'élaborent, par ailleurs, à partir de formes, modèles et genres fictifs des plus convenus dans leurs incarnations typiquement américaines. Ainsi, C. Card se dessine-t-il une identité glorieuse mais feinte aussi bien à travers des feuilletons, des bandes-dessinées, etc. que des récits plus proprement littéraires. Peu importe, toutefois, la nature et la spécificité des « métamorphoses » imaginaires adoptées par le héros, le « texte » de sa vie s'écrit-il en lui et par lui. Encore et toujours, sa réalité, c'est la fiction qui la construit. Bien que dissimulée sous les identités plurielles et fictives que notre « héros » s'invente, c'est donc essentiellement par la « narration » que la réalité du personnage s'engendre et se déploie.

Tirant son existence paradoxale des scénarios loufoques qu'il s'invente, adopte ou adapte, C. Card se retranche derrière les « doubles » qui fourmillent en lui. C'est par une

²⁰⁵ Richard Brautigan, *Un Privé à Babylone*, op. cit., p. 72-73.

que la forme globale du roman nous dévoile déjà, à savoir que toute narration n'a d'autre but qu'elle-même : répondre aux exigences et conditions propres à notre déroutante et redoutable « espèce fabulatrice ».

3.6. Conclusion

J'avais du temps à tuer, alors j'ai remonté la rue à pied jusqu'à Portsmouth Square et je me suis assis sur le banc à côté de la statue élevée à la mémoire de Robert Louis Stevenson. [...].

J'avais un pistolet chargé dans la poche et un client prêt à payer pour mes services. [...].

Le monde n'était pas un endroit si désagréable que ça finalement; alors j'ai commencé à penser à Babylone. Et pourquoi pas ? Je n'avais rien d'autre à faire des deux heures à venir. Ça ne pouvait pas faire de mal. Il faudrait juste que je fasse attention en rêvant à Babylone. Je n'allais pas me laisser déborder. J'allais dominer la chose. Voilà ce que j'allais faire. J'allais faire voir à Babylone qui était le chef²⁰⁷.

Dès lors que le personnage de C. Card s'assoit tout près de la statue de Robert-Louis Stevenson intervient curieusement une pause dans le récit premier afin d'assurer une transition vers le récit second. Stevenson, comment l'ignorer, est l'auteur du célèbre ouvrage *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de Mr Hyde*. Quelle étonnante évocation, nous semble-t-il ! On sait déjà que ce roman « policier » paru en Angleterre en 1886 était lui-même construit autour de deux récits imbriqués mettant précisément en scène le motif psychologique et littéraire du « double ». S'y déroule, en effet, une sorte de jeu de cache-cache (*Hyde and Seek* en anglais) entre les deux facettes contraires d'un même personnage, le *docteur Jekyll*, aux prises avec les comportements irrationnels et criminels de sa face cachée, *Mr Hyde*. Par ailleurs, il est notable de constater que dans le passage évoqué du roman de Brautigan, le personnage de C. Card aspire lui-même à contrôler sa propre « déviance », celle qui concerne son incapacité à s'empêcher de rêver à Babylone alors que l'ensemble du récit est précisément construit sur cette même incapacité.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 59-60.

À notre sens, ce passage du roman se révèle dans les faits fort significatif. Bien plus, il nous paraît résumer l'essentiel de la démonstration que nous avons soutenue dans ce chapitre. Ne pourrait-on dire, en effet, que le personnage de C. Card y dévoile le jeu de « cache-cache » qui lui tient lieu d'existence ? Parce qu'il refuse catégoriquement une vie « réelle » qui, nous l'avons vu, ne lui réussit guère, le personnage de C. Card préfère systématiquement se réfugier dans une vie imaginaire qu'il s'invente au quotidien. On pourrait voir ici qu'il affirme à répétition que c'est la narration qui lui tient lieu d'existence et que, ce faisant, son refus de la vie « réelle » rejoint le rôle même du récit tel qu'il fut antérieurement exposé par l'écrivaine Nancy Huston et de nombreux autres penseurs.

Nous l'avons vu, le romancier américain sait pertinemment bien de quoi il en retourne lorsqu'il s'attarde aux histoires que les humains se racontent invariablement à eux-mêmes. L'auteur nous laisse en effet entrevoir que les inventions littéraires qui ont, de tout temps, été les nôtres, témoignent de l'impérieuse nécessité pour l'humain d'avoir recours en son propre imaginaire afin de forger son identité pour ainsi donner sens à son existence. Pourquoi pas, alors, un personnage de détective privé californien, perdu et rêveur dans une Antiquité savoureusement « mythique » et ridiculement « américaine » ? Pourquoi pas, en effet, une figure légendaire purement symbolique, absurde et drôle à la fois ? Pourquoi, en définitive, un personnage aussi loufoque ne pourrait-il tout compte fait « exister » ? Tout chez Brautigan semble indiquer la nécessité, pour notre époque, de s'inventer davantage et plus encore, non pas des dieux, mais des personnages n'ayant plus rien à voir avec ce qu'il est convenu d'appeler la « réalité », mais ayant plutôt tout à

voir avec une fiction à caractère résolument métaphorique. Et, dans le roman qui fut l'objet spécifique de notre analyse, non pas un personnage de détective privé apte à résoudre des énigmes qui le dépassent, mais au contraire, un passeur/témoin/interprète des mythes de notre temps qu'il réactualise tout en les rabrouant. En d'autres termes, un fabulateur sachant vraiment... *fabuler* ! Nul doute, à notre avis, que Brautigan, le romancier, a su comprendre et exprimer que les vies multiples que l'on s'invente et se raconte ne sont en rien étrangères à celle qui est déjà la nôtre.

CONCLUSION

RETOMBÉES DE *RICHARD B.*²⁰⁸

RUMEUR :

Brautigan vient d'écrire un roman policier, si l'on s'en tient à la rumeur. Rien n'est moins sûr cependant. Je pourrais tout autant développer la thèse qu'avec ce livre il nous donne son *Histoire du PC américain entre 1938 et 1942*, ou son *Analyse spectrale de l'influence de la bière, sur les besoins intimes des blondes*. Alors qu'en vérité il s'agit une fois de plus d'une plainte. La plainte d'un homme seul (et qui ne l'est pas lorsqu'il écrit) qui s'invente comme son héros, une autre vie, où les gestes redeviendraient sensibles.[...] ²⁰⁹.

Gérard Guégan

RÊVES :

Lorsque s'éveillent les rêves
la vie s'achève.

Alors s'envolent les rêves.
S'envole la vie²¹⁰.

Richard Brautigan

RESSEMBLANCE :

Ils étaient assis à deux tables à peine de Richard Brautigan. Ou de quelqu'un qui tentait de ressembler à Richard Brautigan²¹¹.

Armistead Maupin

1. Introduction

Au terme de notre questionnement, un dernier point doit maintenant retenir notre attention, et c'est celui qui concerne ce qui a fondamentalement inspiré notre démarche. Pourquoi donc Richard Brautigan écrivait-il ? À notre avis, une partie de la réponse repose, pour une bonne part, dans le dédoublement identitaire du personnage de C. Card.

²⁰⁸ *Richard B.* est le nom du personnage de détective privé du roman de Thomas B. Reverdy inspiré d'*Un Privé à Babylone* de Brautigan dont il sera question plus loin dans le présent chapitre.

²⁰⁹ Gérard Guégan, Quatrième de couverture d'*Un privé à Babylone*, Paris, 10-18, n° 1551, 1981, 235 p.

²¹⁰ Richard Brautigan, « Envol : brève étude », *Journal japonais*, Paris, 10-18, n° 2415, 1993, p. 61.

²¹¹ Armistead Maupin, *Chroniques de San Francisco*, Paris, 10-18, n° 3164, 2007, p. 89.

donc à notre question : chez Brautigan, la littérature dure et perdure afin de poursuivre son interminable « dialogue muet » visant inexorablement à se faire taire le « vide ». De façon bien plus affirmée que chez d'autres écrivains de son temps, Brautigan qui, sans relâche, réécrit en quelque sorte le même livre tout au long de son parcours littéraire, trouvera là une façon originale de fabriquer du Sens afin d'affronter la vacuité existentielle de l'époque troublée qui fut la sienne.

2. Éloge ironique de la fuite

Mais pourquoi la fuite dans l'imaginaire s'impose-t-elle donc à tout individu ? S'il faut en croire le penseur et chercheur en biologie des comportements Henri Laborit, cette dernière constitue une condition essentielle à la survie de notre espèce. Dans son *Éloge de la fuite* (1976)²¹³, il cherche à démontrer la nécessité pour l'individu d'avoir recours à cet indispensable « stratagème » afin d'assurer le maintien de son équilibre biologique. Selon ce penseur, la fuite peut bien sûr s'incarner à travers une multitude d'expressions, mais celle qui se révèle la plus essentielle passe par le recours à l'imaginaire humain. Pour Laborit, tout individu possède en effet la capacité de s'extraire, par l'imagination, du monde social qui est le sien - et c'est d'ailleurs en cela qu'il se distingue fondamentalement des autres espèces animales. En dépit des contrôles innombrables que la société s'applique à exercer sur l'individu, elle ne pourra jamais empêcher ce dernier de s'inventer, par le rêve, son propre univers. Le recours à l'imagination apparaît donc, aux yeux de Laborit, comme une sorte de voie obligée permettant à l'individu de s'exiler dans un monde qui n'appartient qu'à lui et d'ainsi oublier les contraintes propres à son

²¹³ Henri Laborit, *Éloge de la fuite*, op. cit.

quotidien. Plus le monde imaginaire que nous aurons créé sera-t-il riche et foisonnant, plus, soutient le penseur, serons-nous alors à même d'affronter les affres inexorables du réel. Réjouissant privilège donc que celui de pouvoir se réfugier dans les univers fictifs que notre imaginaire n'a de cesse d'échafauder. En plus des effets cathartiques ainsi procurés par le recours aux récits intérieurs qui lui font se soustraire au monde réel, l'individu, conclut Laborit, s'ouvre par le fait même aux possibilités nouvelles de découverte de sa propre identité.

Mais la fuite « hors du monde » constitue-t-elle toujours la solution adéquate pour tout individu ? Dans le cas du personnage de C. Card, il y a certes quelques raisons d'en douter. En dépit du fait que son monde imaginaire se révèle plus que « foisonnant », il ne lui ouvrira néanmoins aucune autre véritable perspective existentielle que celle découlant d'une vie idéalisée copiée caricaturalement sur la sienne propre. Dès le départ, les dés sont donc volontairement pipés par le romancier dont le but nous paraît être ici d'ironiser sur les minces ressorts de la condition humaine. Retiré en lui-même, C. Card ne parvient donc jamais à véritablement s'extraire de son être profond. Il s'auto-piègera plutôt en s'inventant une copie conforme de personnage de détective privé de roman « en couleurs ». En lieu et place de conduire à une quelconque « renaissance », la vie imaginaire du héros du récit l'entraînera plutôt dans un inexorable enfermement profondément teinté d'absurde. Ainsi, sa fuite « hors du monde » ne débouchera-t-elle sur aucune transformation de nature existentielle. Au contraire, les récits intérieurs de C. Card à travers lesquels s'incarne sa fuite ne lui permettront-ils que de confirmer sa propre impuissance à devenir cet *Autre* auquel il aspire tant. Si la fuite « hors du monde »

procure bel et bien au personnage l'impression de franchir une « frontière » invisible, elle le confronte pourtant à l'impossibilité existentielle de s'en voir ultimement « métamorphosé ». À l'inverse donc du schéma narratif propre à de nombreux héros littéraires américains, celui emprunté par Brautigan conduit son héros à une redoutable impasse. D'une certaine façon, on pourrait presque dire que le romancier s'évertue à enfermer C. Card dans une artificialité foncièrement circulaire. Sa *vie rêvée* constitue non seulement une comédie qu'il se joue à lui-même, passant d'un déguisement à un autre, mais surtout elle tient essentiellement lieu de décor à la mise en lumière du processus fabulateur que le romancier américain s'amuse candidement à nous dévoiler. On pourrait également voir dans cet éloge ironique de la fuite dans l'imaginaire, l'empreinte marquante laissée par le romancier américain, celle du pouvoir indéniable de son œuvre de générer la « fable ».

3. *The Brautigan Library*

Dans son roman *The Abortion : An Historical Romance 1966* (1970)²¹⁴, Richard Brautigan imaginait une bibliothèque maintenue constamment ouverte à tous et qui accueillait les manuscrits refusés par les éditeurs²¹⁵. Aujourd'hui localisée à Vancouver (état de Washington), cette bibliothèque initialement fondée en 1990 au Vermont, soit six ans après la mort de l'auteur, compte désormais plus 300 titres qui sont archivés dans ce fonds géré par l'universitaire américain John F. Foster (Université de l'état de Washington). Si nous évoquons ce fait, c'est qu'il nous paraît découler en droite ligne de

²¹⁴ Références de la traduction française : Richard Brautigan, *L'Avortement Une histoire romanesque en 1966*, Paris, Seuil, coll. « Points », n° R458, 1973, 181 p.

²¹⁵ S'inspirant directement du roman de Brautigan, l'écrivain français David Foenkinos vient de publier *Le mystère Henri Pick*, Paris, Gallimard, 2016, 286 p. Souhaitant redonner vie à l'idée de Brautigan, un bibliothécaire établi en Bretagne décide, à son tour, de recueillir les manuscrits refusés par les éditeurs.

l'inventivité de l'univers littéraire du romancier américain, en plus de rappeler comment ce dernier eut d'abord lui-même à se faire valoir, avant de pouvoir jouir un tant soit peu de la reconnaissance de son œuvre pour ensuite passer de mode et se la voir ultimement retirer.

Ce pouvoir générateur de l'œuvre de Brautigan se manifeste également par les diverses réappropriations fictionnelles inspirées tout autant par son univers romanesque en général, que par la spécificité de son approche narrative du « roman noir ». Ainsi, divers auteurs admiratifs de son œuvre proposeront-ils leur propre relecture narrative du personnage du *private eye* en littérature. Ils le feront aussi bien en faisant « revivre » C. Card, le personnage central du roman, que l'être réel que fut Richard Brautigan lui-même²¹⁶. Puisque, nous l'avons vu, tout texte s'inscrit d'emblée dans le vaste phénomène de la *transtextualité* et qu'il renvoie implicitement ou explicitement à un ou d'autres textes, il n'y a rien là de fondamentalement surprenant. Cela nous semble, au contraire, concorder parfaitement avec la métafiction architextuelle propre à Brautigan. Ainsi, à partir de 1987²¹⁷, le roman de Brautigan fera-t-il l'objet de diverses adaptations théâtrales en France, et l'on verra alors notre héros revivre sur les planches et s'incarner diversement selon les choix narratifs des scénaristes et/ou metteurs en scène qui exploiteront alors un ou plusieurs des personnages d'*Un Privé à Babylone*. En 1993, la publication d'un numéro de la revue *Le Moule à Gaufres* consacré à Brautigan sera d'autre part l'occasion pour Alain-Claude Gicquel de proposer « l'ultime et virtuel

²¹⁶ À ce sujet, nous limiterons les exemples retenus au monde littéraire francophone.

²¹⁷ Année de la première adaptation d'*Un Privé à Babylone* par François Le Pillouër, puis en 2010 celle de Philippe Rebot, et enfin celle d'Hervé Falloux en 2013.

chapitre d'*Un Privé à Babylone*²¹⁸ ». L'auteur y imaginera une fin nouvelle au roman, et l'on retrouvera C. Card de retour chez lui après les déconvenues au cimetière sur lesquelles s'achevait le roman. Quand on parle ici d'une fin différente au roman, il ne faut cependant pas aller jusqu'à s'imaginer que le héros s'en sortira véritablement mieux que dans l'œuvre originale. Alors que dans le roman de Brautigan le personnage concerné se trouve confronté à la présence dans son réfrigérateur d'un cadavre qu'il a lui-même dérobé à la morgue, cette fois on découvre que ledit cadavre a étonnamment (?) disparu de l'appartement du détective, mais que ce dernier devra néanmoins s'expliquer devant la justice à ce sujet. C. Card sera finalement appréhendé par le redoutable Sergent Rink et on l'accusera de six meurtres au total. Le lendemain de son arrestation, le journal local le présentera comme un « dangereux psychopathe, profanateur de sépultures et nécrophile de surcroît²¹⁹ ». Son avocat parviendra à lui éviter la « chaise », mais C. Card sera malgré tout condamné à la prison à perpétuité. Désormais il aura tout le loisir de rêver à ses fabuleuses et déroutantes aventures à ... Babylone !

Plus récemment, en France toujours, l'écrivain Thomas B. Reverdy publiera *Les évaporés. Un roman japonais* (2013)²²⁰, ouvrage qui se propose de faire revivre tout autant l'auteur disparu que son personnage de C. Card. En effet, on y rencontre/retrouve *Richard B.*, lui-même poète et... détective privé à San Francisco, alors qu'il s'apprête à prendre l'avion à destination du Japon accompagné par son amie Yukiko. *Richard B.* part alors y enquêter sur la disparition soudaine et inexpliquée de Kaze, le père de son amie

²¹⁸ Alain-Claude Giquel, *N + I*, « Retombées de Brautigan », *Le Moule à Gauffres*, n° 7, Paris, Éditions Méréal, 1993, p. 128-135.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 134.

²²⁰ Thomas B. Reverdy, *Les évaporés. Un roman japonais*, Paris, Flammarion, 2013, 303 p.

japonaise, qui comme on le dit familièrement là-bas, s'est tout simplement « évaporé » dans le décor sans laisser la moindre trace ou explication. On apprend alors, qu'avant de s'établir à son compte au cours des récentes années précédant cette aventure inédite du privé californien, *Richard B.* avait auparavant travaillé pour deux autres agences de détectives de San Francisco, en l'occurrence l'agence C. Card et l'agence Smith & Smith. Pouvant être à la fois décrite comme un roman policier, une quête existentielle et un roman d'amour, l'œuvre du romancier français se construit comme une sorte d'hommage à Brautigan, à sa vie et son œuvre. Et la question qui taraude l'esprit du détective privé est là pour en témoigner on ne peut plus clairement : « Mais, au fait : pourquoi rechercher celui qui a voulu disparaître ?²²¹ ». Bien que l'enquête de *Richard B.* ait lieu dans un Japon contemporain²²² et qu'elle se déroule suite à la catastrophe de Fukushima, le roman octroie une large part à l'être réel que fut Brautigan, en plus du fait que l'auteur lui prête souvent les traits de plusieurs des personnages de son œuvre tout entière. Dernière phrase d'un roman qui se décline en 55 courts chapitres et qui se veut on ne peut plus significative : *La vie est complètement hors de contrôle*, se dit-il²²³. Ce « il », c'est bien sûr notre *Richard B.*²²⁴

²²¹ *Ibid.*, Quatrième de couverture. Voir également le chapitre intitulé « Liste des raisons de disparaître », p. 119-122. La référence au suicide du romancier est ici évidente.

²²² La seconde épouse de Brautigan, Akiko Nishizawa Yoshimura, était japonaise. Il séjourna à de nombreuses reprises dans ce pays qui exerça sur lui une véritable fascination.

²²³ Reverdy, *Les évaporés. Un roman japonais*, op. cit., p. 264. Comme tous les passages en italique du roman, il s'agit là d'une citation extraite de l'œuvre de Richard Brautigan, à la source de l'inspiration du personnage principal de l'histoire. À noter que la même phrase apparaîtra également à la page 298.

²²⁴ Notons, par ailleurs, que Reverdy rédigea, en 2014, une préface à la réédition française des œuvres de Brautigan publiées chez Christian Bourgois.

Plus admiratif, imaginatif et étonnant encore, se révélait déjà le *Mayonnaise*²²⁵ (2012) de l'écrivain québécois Éric Plamondon dont le récit s'amorce par la célèbre phrase d'Albert Camus :

Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie²²⁶.

Mais pourquoi donc un titre aussi curieux que celui de *Mayonnaise* ? Pour qui connaît le moindrement l'œuvre de Brautigan, la réponse se veut d'emblée instantanée : parce qu'il s'agit là du dernier mot figurant dans son œuvre maîtresse, *La Pêche à la truite en Amérique*, et aussi parce que l'affirmation particulière suivante y apparaît à la page précédente : « Exprimant ainsi un besoin humain, j'ai toujours voulu écrire un livre qui s'achèverait sur le mot Mayonnaise²²⁷ ». Dans cet ouvrage référentiel à dessein, on y côtoie le personnage de *Gabriel Rivages* qui mêle inexorablement son destin à celui de l'écrivain Richard Brautigan dit le « dernier des beatniks ». Ainsi, le titre *Mayonnaise* se veut-il avant tout métaphorique, sachant à propos de cette dernière, qu'en dépit de l'utilisation des ingrédients appropriés, il arrive trop souvent que la recette en question « monte ou pas », le tout évoquant manifestement la vie de Brautigan et sa fin tragique. Par ailleurs, le titre même de la trilogie à laquelle appartient cette œuvre, *1984*, correspond de son côté à l'année du suicide de l'écrivain américain, ce qui explique cette fois l'utilisation des propos de Camus en début de l'ouvrage de Plamondon. S'interrogeant sur le geste ultime posé par Brautigan, *Rivages* adopte parfois un ton qui peut s'apparenter à celui d'un « enquêteur » et suggère des pistes de réponses s'inspirant

²²⁵ Éric Plamondon, *Mayonnaise*, Québec, Le Quartanier, 2012, 206 p. Il s'agit du deuxième tome de sa trilogie intitulée *1984* et consacré à Brautigan. (Tome 1 : *Hollywood-Hongrie Express* (2011) consacré à Johnny Weissmuller, Tome 3 : *Pomme S* (2013) consacré à Steve Jobs).

²²⁶ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 17.

²²⁷ « Prélude au chapitre sur la mayonnaise », Richard Brautigan, *Romans I*, op. cit., p. 323.

des œuvres mêmes de l'auteur. L'ensemble du « roman », rempli d'anecdotes savoureuses et inédites, apparaît ainsi comme une sorte de témoignage admiratif de l'œuvre de l'écrivain américain. L'histoire racontée par *Gabriel Rivages* exprime en fait la fascination du personnage pour l'écrivain que fut Brautigan, et elle joue d'emblée sur l'illusion « biographique » en transcendant les catégories du vrai et du faux. À l'image des œuvres romanesques de Brautigan, le récit de Plamondon s'échelonne sur 113 courts chapitres qui tous évoquent et « racontent » en 203 pages des faits et/ou événements qui suggèrent et/ou donnent volontairement l'illusion de « vérité ». Ainsi, le lecteur finira-t-il par « apprendre » que le père connu de *Rivages* n'est pas son père génétique : « *Né le 13 février 1983 à Montréal, je suis le bâtard de Brautigan. Personne ne s'en souvient, sauf ma mère. L'année de mon premier anniversaire il s'est suicidé. Je suis le fils de Richard Brautigan*²²⁸ ». Maître de l'illusion fabriquée, Plamondon ébranle le lecteur qui se demande alors s'il est toujours ou non au cœur d'une fiction.

Que conclure des diverses évocations précédentes ? Les quelques exemples soulignés témoignent, à notre avis, de la foisonnante inventivité de la « descendance » de Brautigan qui a su si judicieusement s'emparer des « clés » interprétatives de son œuvre. En raison précisément de son caractère « fragmentaire » et « éclaté », et parce que construite en marge de la « grande » littérature de son pays, l'œuvre du poète et romancier californien appelait, nous semble-t-il, de telles réminiscences. Force nous est désormais de reconnaître que l'œuvre entière de Brautigan s'affirme de plus en plus comme la vaste réflexion sur la littérature américaine qu'elle cherchait dès cette époque à incarner.

²²⁸ Éric Plamondon, *Mayonnaise*, *op. cit.*, p. 189.

Cela étant...

4. « *Play it again Sam*²²⁹ »...

... il eut été possible – pertinent et intéressant - de poursuivre notre réflexion en évoquant d'étonnantes correspondances avec certaines œuvres de divers autres romanciers américains qui, tout comme Brautigan, se sont inspirés du modèle du « roman noir » pour le détourner/parodier diversement. À ce titre, *Pulp*²³⁰ de Charles Bukowski, *Vice caché*²³¹ de Thomas Pynchon ou encore *Grand Maître (faux roman policier)*²³² de Jim Harrison auraient pu constituer d'éloquents repères comparatifs. Comme le signalait à cet égard Yves Reuter, le modèle du roman noir étant « ouvert », il appert qu'il se prête d'emblée à la relecture au « second degré », ce qui explique que de nombreux auteurs opteront pour ce type particulier d'approche littéraire. Choix rédactionnel oblige, nous avons cependant décidé de nous concentrer exclusivement sur l'analyse d'*Un Privé à Babylone* de Richard Brautigan, et ce dans le but de mettre en lumière l'inventivité narrative déployée par l'auteur dans la double construction du personnage de « détective privé fictif » et conduisant à l'éclatement du récit.

Au terme de notre questionnement, il importe néanmoins de justifier un tel choix en résumant brièvement l'essentiel de la démonstration qui ultimement en résulta. Ainsi, l'introduction aura-t-elle été pour nous l'occasion de situer le cadre général de notre réflexion en décrivant le contexte particulier dans lequel la littérature postmoderniste

²²⁹ En référence au film américain *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz interprété par Ingrid Bergman et Humphrey Bogart.

²³⁰ Charles Bukowski, *Pulp*, Paris, Grasset, 1995, 265 p.

²³¹ Thomas Pynchon, *Vice caché*, Paris, Seuil, 2010, 352 p.

²³² Jim Harrison, *Grand Maître (faux roman policier)*, Paris, Flammarion, 2012, 350 p. À noter que Jim Harrison (1937-2016) était l'un des meilleurs amis de Brautigan.

américaine fit son apparition au cours des années 1970. Cette entrée en matière nous aura également permis de présenter sommairement l'œuvre de l'écrivain californien Richard Brautigan (1935-1984), en même temps que d'annoncer l'approche analytique qui serait la nôtre pour l'étude, dans ce mémoire, de son roman *Dreaming of Babylon. A Private Eye Novel 1942* (1977). Dans le premier chapitre, nous avons cherché à mettre en lumière l'idée directrice de notre mémoire au sujet de la place fondamentale occupée par l'imaginaire au cœur de l'expérience humaine. À cette fin, nous nous sommes principalement inspiré de la thèse soutenue par Nancy Huston portant sur le rôle déterminant joué par le « récit » dans la fabrication du Sens, en même temps que dans la définition et la compréhension de la dimension fabulatrice de l'espèce humaine. Nous avons par la suite cherché, dans un deuxième chapitre, à poser un regard d'ensemble sur les assises thématiques référentielles du roman américain, en nous attardant plus particulièrement au thème primordial de la « Frontière », avant d'associer ce dernier au mythe fondateur de la « métamorphose et du recommencement ». Le troisième et principal chapitre du présent mémoire, celui concernant l'analyse spécifique d'*Un Privé à Babylone* de Richard Brautigan, a consisté en une réflexion à caractère « multiforme » du roman en question. Suite à la présentation du projet littéraire de l'auteur, nous avons d'abord cherché à cerner le caractère novateur de l'appropriation par l'auteur des assises thématiques de la littérature américaine, en même temps que nous avons exploré celle, au « second degré », qui fut la sienne du modèle du « roman noir ». Notre analyse s'est par la suite orientée autour de l'élaboration narrative de la double représentation du personnage de détective fictif, conduisant à la dislocation du personnage principal ainsi qu'à l'éclatement du sujet du roman. Enfin, notre démonstration s'est achevée par

l'examen du questionnement spécifique proposé par l'auteur et concernant la place déterminante et le rôle essentiel du récit relativement à la dimension fabulatrice de notre espèce.

5. Le dur désir de durer

*N'importe où ! n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde*²³³ !
Baudelaire

C'est le dramaturge italien Luigi Pirandello qui affirmait que « [...] l'art venge la vie²³⁴ », voulant signifier par là que la création artistique offrait à l'individu la possibilité de transcender son irréfragable destin. Il ne croyait pas si bien dire et l'œuvre de Richard Brautigan n'exprime, à notre sens, rien de fondamentalement autre que cela. S'il est certes vain de vouloir échapper à la fatalité propre à la condition humaine, il n'en demeure pas moins que la conscience même de notre situation et la quête d'un ailleurs rédempteur restent malgré tout étroitement liés. Quel individu n'a pas, en effet, rêvé un jour ou l'autre de tout quitter afin de recommencer différemment sa vie ? Dès les premières lignes d'*Un Privé à Babylone*, nous découvrons un personnage qui n'en a plus que faire du « réel ». Désormais, il sied mieux à ce dernier de s'inventer une vie nouvelle lui permettant d'exister essentiellement à travers les récits fantasmatiques qu'il se raconte. Seule la narration, pourrait-on dire, lui assure d'obtenir une quelconque satisfaction dont le réel ne fait, à répétition, que le priver durablement. Chez l'écrivain que fut Brautigan, on peut, de la même façon, soupçonner que la fuite convoitée hors du réel que traduit son univers littéraire, passe essentiellement par l'invention narrative exprimée par son approche fictionnelle. La fuite par et dans le récit permettra ainsi à ce

²³³ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 5079, 2010, p. 152.

²³⁴ Luigi Pirandello, *Ce soir on improvise*, Paris, L'Arche, 1967, p. 15.

dernier d'abolir un réel qu'il perçoit comme étant de plus en plus insaisissable. Il apparaît donc manifestement au lecteur-analyste que c'est l'acte d'écriture, en lui-même, qui traduit l'essentiel du regard existentiel de l'écrivain que fut Richard Brautigan. En conséquence, ce dernier n'hésitera nullement à se passer narrativement du réel, son but manifeste consistant plutôt à inscrire la fiction à titre d'expression fondamentale de la dimension fabulatrice de l'être humain.

Revenons, en terminant, à la célèbre citation tirée de Camus²³⁵ relative au suicide à titre de problème philosophique fondamental. Dans *Le mythe de Sisyphe*, plus précisément dans le chapitre intitulé « La création absurde²³⁶ », Camus défend, d'une certaine façon, un point de vue qui peut, à divers égards, rejoindre les analyses que nous avons antérieurement proposées au sujet de l'œuvre de Brautigan. D'entrée de jeu, il cite Nietzsche : « L'art et rien que l'art. Nous avons l'art pour ne point mourir de la vérité²³⁷ ». Et Camus d'ajouter : « créer, c'est vivre deux fois²³⁸ ». On aurait tort, selon lui, de voir en l'œuvre d'art un éventuel refuge face à l'absurde. Au contraire, elle constitue son expression la plus pure et la plus véridique. Pour Camus, « l'idée d'un art détaché de son créateur n'est pas seulement démodée. Elle est fausse²³⁹ ». Ce « constat », fortement empreint de clairvoyance et de lucidité, s'incarnera durablement chez les romanciers postmodernistes américains, en particulier Brautigan, à travers l'impérieuse nécessité de créer, non pas du sens, mais plutôt l'expression fondamentale de son contraire. Voyons, à ce sujet, ce que C. Card avait à nous dire :

²³⁵ Éric Plamondon, *op. cit.*, p. 7. (voir citation 222).

²³⁶ Albert Camus, *op. cit.*, p. 127-159.

²³⁷ *Ibid.*, p. 130.

²³⁸ *Ibid.*, p. 130.

²³⁹ *Ibid.*, p. 133.

J'avais entamé l'année 1941 avec une voiture et voilà qu'aujourd'hui, un an plus tard, je ne pouvais plus compter que sur mes pieds. Il y a des hauts et des bas dans l'existence. Au point où j'en étais, ma vie ne pouvait guère que remonter la pente. Pour être plus bas que moi, il fallait être mort²⁴⁰.

Heureusement, demeurera toujours la possibilité d'échapper, un tant soit peu, à son destin avant, ultimement, de s'y résigner :

Chaque fois que j'essaie de faire quelque chose et que Babylone commence à m'arriver dessus, j'essaie de me concentrer sur la première chose qui puisse l'empêcher d'approcher. C'est toujours très dur parce que j'aime vraiment beaucoup rêver à Babylone et j'ai une belle petite amie là-bas. C'est dur à admettre, mais je la préfère aux vraies filles. J'ai toujours eu envie de rencontrer une fille qui m'intéresse autant que mon amie de Babylone.

Je ne sais pas.

Un jour peut-être.

Peut-être jamais²⁴¹.

Peut-être ? Qui sait ? Chose certaine, les grandes questions existentielles appellent indubitablement, c'est Brautigan qui nous le confirme, des réponses dont l'imaginaire, seul, semble détenir le secret. Quant au réel, laissons donc finalement la fiction nous en tracer l'étonnant récit. Ultimement, cela donnera, peut-être, un quelconque sens à toute l'entreprise...

²⁴⁰ Richard Brautigan, *Un Privé à Babylone*, *op. cit.*, p. 30.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 30-31.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES :

- « Quel est l'intérêt d'entreposer des livres dont personne ne veut ?
- C'est une idée américaine.
- Et alors ?
- C'est en hommage à Brautigan.
- Qui ça ?
- Brautigan. Vous n'avez pas lu *Un privé à Babylone* ? »

David Foenkinos, *Le mystère Henri Pick*, Paris, Gallimard, 2016, p. 19.

ŒUVRES LITTÉRAIRES

Corpus fictionnel premier

BRAUTIGAN, Richard, *Dreaming of Babylone. Private Eye novel 1942*, New-York, Delacorte/Seymour Lawrence, 1977, 220 p.

BRAUTIGAN, Richard, *A Confederate General from Big Sur. Dreaming of Babylon. The Hawkline Monster*, Boston, Houghton Mifflin/Seymour Lawrence, 1991, 608 p.

BRAUTIGAN, Richard, *Un Privé à Babylone. Roman policier 1942*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1981, 235 p.

BRAUTIGAN, Richard, *Un Privé à Babylone. Roman policier 1942*, Paris, 10-18, n° 1551, 1992, 235 p.

Corpus fictionnel secondaire

BRAUTIGAN, Richard, *Romans I*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1994, 473 p.

BRAUTIGAN, Richard, *Romans I*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2014, 473 p.

BRAUTIGAN, Richard, *L'Avortement. Une histoire romanesque en 1966*, Paris, Seuil, coll. « Points », n° R458, 1991, 181 p.

BRAUTIGAN, Richard, *Le Monstre des Hawkline. Western gothique*, Paris, 10-18 n° 1695, 1990, 206 p.

BRAUTIGAN, Richard, *Willard et ses trophées de bowling. Une énigme... et quelques perversions*, Paris, 10-18, n° 1696, 1990, 155 p.

BRAUTIGAN, Richard, *Retombées du sombrero. Roman japonais*, Paris, 10-18, n° 1859, 1991, 203 p.

BRAUTIGAN, Richard, *Tokyo-Montana Express*, Paris, 10-18, n° 1894, 1991, 303 p.

BRAUTIGAN, Richard, *Journal Japonais*, Paris, 10-18, n° 2415, 1993, 204 p.

Autres œuvres littéraires citées

BALLARD, J.G., *Crash !*, Paris, Calmann-Lévy, 1974, 255 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 5079, 2010, 177 p.

BECKETT, Samuel, *Molloy*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, 274 p.

BEIGBEDER, Frédéric, *Premier bilan après l'apocalypse*, Paris, Grasset, 2011, 430 p.

BUKOWSKI, Charles, *Pulp*, Paris, Grasset, 1995, 265 p.

CARPENTER, Don, *Un dernier verre au bar sans nom*, Paris, Cambourakis, 2016, 382 p.

CONTERIS, Huber, *10% de votre vie. Hommage à Raymond Chandler et Philip Marlowe*, Paris, Actes Sud, coll. « Polar Sud », 1991, 303 p.

DJIAN, Philippe, *Ardoise*, Paris, Julliard, 2002, 127 p.

FOENKINOS, David, *Le mystère Henri Pick*, Paris, Gallimard, 2016, 286 p.

HARRISON, Jim, *En Marge*, Paris, 10-18, n° 3698, 2004, 467 p.

HARRISON, Jim, *Grand Maître (faux roman policier)*, Paris, Flammarion, 2012, 350 p.

KEROUAC, Jack, *Sur la route*, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus », n° 31, 1999, 538 p.

MAUPIN, Armistead, *Chroniques de San Francisco*, Paris, 10-18, n° 3164, 2007, 382 p.

PIRANDELLO, Luigi, *Ce soir on improvise*, Paris, L'Arche, 1967, 121 p.

PLAMONDON, Éric, *Hongrie-Hollywood Express : roman*, Montréal, Le Quartanier, 2011, 170 p.

PLAMONDON, Éric, *Mayonnaise : roman*, Montréal, Le Quartanier, 2012, 200 p.

PLAMONDON, Éric, *Pomme S : roman*, Montréal, Le Quartanier, 2012, 238 p.

PROUST, Marcel, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 159, 1972, 442 p.

PYNCHON, Thomas, *Vice caché*, Paris, Seuil, 2010, 352 p.

REVERDY, Thomas B., *Les Évaporés. Un roman japonais*, Paris, Flammarion, 2013, 300 p.

OUVRAGES ET ARTICLES DE RÉFÉRENCE

Études critiques et biographiques sur Richard Brautigan et son œuvre

ABBOTT, Keith, *Brautigan, un rêveur à Babylone*, Paris, L'Incertain, 1991, 195 p.

AGOSTO, Marie-Christine, *Richard Brautigan : les fleurs du néant*, Paris, Belin, 1998, 127 p.

BARBER, John F. (sous la direction de), *Brautigan*, Jefferson, McFarland, 2008, 292 p.

BASSE, Jean-Bernard, *Poétique du vide et fragmentation de l'écriture dans l'œuvre de Richard Brautigan*, Paris, L'Harmattan, 2000, 391 p.

BOYER, Jay, *Brautigan*, Boise, Boise State University Press, 1991, 52 p.

BRAUTIGAN, Ianthe, *You Can't Catch Death*, New York, St. Martin's Griffin, 2000, 192 p.

CHÉNETIER, Marc, *Richard Brautigan*, London and New York, Methuen, 1983, 96 p.

CHÉNETIER, Marc, *Brautigan sauvé du vent*, Paris, L'Incertain, 1992, 180 p.

COLLECTIF, « Richard Brautigan », *Le Moule à Gauffres*, n° 7, Paris, Éditions Méréal, 1993, 191 p.

FOSTER, Edward Halsey, *Richard Brautigan : Interpretation and Criticism*, Boston, Twayne, 1983, 142 p.

GARNIER, Xavier, « Richard Brautigan ou l'ellipse nécessaire », *Poétique*, n° 128, décembre 2001, p. 473-485.

HAMELIN, Louis, « La dernière prise », *Le Devoir*, 15 novembre 2014.

HJORTSBERG, William, *Jubilee Hitchhiker : The Life and Times of Richard Brautigan*, Berkeley, Counterpoint, 2013, 864 p.

MICLOT, James Murray, *Depolitization from Within : Not Taking a Fall with Richard Brautigan*, The College of William and Mary, Humanitas, vol. VI, n° 2, 1993, p. 15-44.

SÉCHAN, Thierry, *À la recherche de Richard Brautigan*, Paris, Le Castor Astral, 2003, 94 p.

Ouvrages et articles sur la littérature américaine

AMFREVILLE, Marc, Antoine CAZÉ et Claire FABRE, *Histoire de la littérature américaine*, Paris, PUF, 2006, 265 p.

BANKS, Russell, *Amérique Notre Histoire (entretien avec Jean-Michel Meurice)*, Paris, Actes Sud/arte Éditions, 2006, 142 p.

BARRUCAND, Michel, *Histoire de la littérature des États-Unis*, Paris, Ellipses, 2006, 137 p.

BITOUN, Lazare et Claude GRIMAL, *Le roman américain après 1945*, Paris, Armand Colin, 2000, 128 p.

BRODIN, Pierre, *Les écrivains américains de l'entre-deux-guerres*, Montréal, Valiquette, 1945, 285 p.

BROWN, John, *Panorama de la littérature contemporaine aux États-Unis*, Paris, NRF/Le Point du jour, 1971, 633 p.

CABAU, Jacques, *La prairie perdue. Le roman américain*, Paris, Seuil, coll. « Points », n° 133, 1981, 378 p.

CABAU, Jacques, *Écrivains américains*, Paris, Larousse, 1977, 256 p.

CHASE, Richard, *Lumières et ténèbres ou le roman américain*, Paris, Éditions Seghers, coll. « Vent d'ouest », 1965, 317 p.

CHASSAY, Jean-François, *Fils, lignes, réseaux. Essai sur la littérature américaine*, Montréal, Liber, 1999, 291 p.

CHASSAY, Jean-François, *Dérives de la fin. Sciences, corps et villes*, Montréal, Le Quartanier, 2008, 220 p.

COLLECTIF, « Raymond Chandler, classique du roman noir », *Le Magazine littéraire*, n° 211, octobre 1984, p. 16-45.

COLLECTIF, *Anthologie de la littérature américaine*, Paris, Flammarion, 1991, 1100 p.

COLLECTIF, « La littérature américaine », *Québec français*, n° 130, été 2003, p. 20-48.

COLLECTIF, *The Beat Generation*, Paris, P.U.F., 2005, 651 p.

COLLECTIF, *Histoire de la littérature américaine*, Paris, PUF, 2010, 265 p.

COTÉ, Jean-François et Emmanuelle TREMBLAY (sous la direction de), *Le nouveau récit des frontières dans les Amériques*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2005, 222 p.

DIDION, Joan, *L'Amérique. Chroniques*, Paris, Grasset, 2009, 349 p.

DISTER, Alain, *La Beat Generation. La révolution hallucinée*, Paris, Découvertes Gallimard, n° 334, 2008, 112 p.

LABINE, Marcel, *Le roman américain en question*, Montréal, Québec Amérique, 2002, 143 p.

MANGUEL, Alberto, *Petites histoires de la littérature américaine*, Paris, Actes Sud, 1999, 63 p.

MARIENSTRAS, Élise, *Les mythes fondateurs de la nation américaine*, Paris, François Maspero, 1975, 377 p.

MORENCY, Jean, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1994, 261 p.

MORENCY, Jean, *La littérature québécoise dans le contexte américain*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Terre Américaine », 2012, 180 p.

MORENCY, Jean, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (sous la direction de), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Terre américaine », 2006, 361 p.

PERRY, George (sous la direction de), *San Francisco dans les années 60*, Paris, Éditions de la Martinière, 2001, 128 p.

PÉTILLON, Pierre-Yves, *La grande route. Espace et écriture en Amérique*, Paris, Seuil, 1979, 254 p.

PÉTILLON, Pierre-Yves, *Histoire de la littérature américaine. Notre demi-siècle 1939-1989*, Paris, Fayard, 2003, 823 p.

POLI, Bernard, *Le roman américain 1865-1917. Mythes de la frontière et de la ville*, Paris, Armand Colin, 1972, 269 p.

POUELLE, Jean et Jean-Pierre DEMARCHE, *Guide de la littérature américaine des origines à nos jours*, Paris, Ellipses, 2008, 416 p.

ROYOT, Daniel, *La Littérature américaine*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », n° 407, 2004, 128 p.

SAPORTA, Marc, *Histoire du roman américain*, Paris, Seghers, 1970, 368 p.

SAPORTA, Marc, *Le roman américain*, Paris, Milan, coll. « Les essentiels », n° 89, 1997, 64 p.

TERRIER, Michel, *Le roman américain 1914-1945*, Paris, P.U.F., 1979, 262 p.

VINCENT, Bernard (sous la direction de), *Histoire des États-Unis*, Paris, Flammarion, coll. « champs », n° 376, 1997, 466 p.

Ouvrages et articles sur les théories et pratiques littéraires

ANGENOT, Marc, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, 223 p.

ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 469 p.

BAL, Mieke, *Narratologie*, Utrecht, HES Publishers, 1984, 199 p.

BARSKY, Robert F., *Introduction à la théorie littéraire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1997, 261 p.

BAUDRILLARD, Jean, *Les stratégies fatales*, Paris, Livre de poche, coll. « Biblio/Essais », n° 4039, 1986, 212 p.

BENJAMIN, Walter, *Rastelli raconte... et autres récits*, Paris, coll. « Points », n° P 13, 1995, 181p.

BERGSON, Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, P.U.F., 1962, 340 p.

BLUMENBERG, Hans, *L'imitation de la nature et autres essais esthétiques*, Paris, Éditions Hermann, coll. « Le Bel Aujourd'hui », 2010, 170 p.

BOYER, Alain-Michel, *Les paralittératures*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2008, 124 p.

BUCCI-GLUKSMANN, Christine, « La postmodernité », *Le Magazine littéraire*, n° 225, décembre 1985, p. 41.

BURKE, Kenneth, *A Grammar of Motives*, Berkeley, University of California Press, 1969, 554 p.

BRUNER, Jerome, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?*, Paris, Retz, 2010, 112 p.

- CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 11, 1998, 169 p.
- COLLECTIF, *Pourquoi faut-il raconter des histoires ?*, Paris, Autrement/MondOral, 2005, 250 p.
- COETZEE, J.M., et Arabella KURTZ, *La vérité du récit*, Paris, Albin Michel, 2016, 183 p.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main*, Paris, Seuil, 1979, 415 p.
- DENIZEAU, Gérard, *Le dialogue des arts*, Paris, Larousse, 2008, 240 p.
- DION, Robert, Frances FORTIER et Élisabeth HAGHEBAERT (sous la direction de), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Ste-Foy, Éditions Nota bene, coll. « Les Cahiers du CRELiQ », 2001, 365 p.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, 10-18, n° 1370, 1991, 543 p.
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, 316 p.
- ECO, Umberto, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, 425 p.
- EISENZWEIG, Uri, *Le récit impossible*, Paris, Christian Bourgois, 1986, 357 p.
- FULFORD, Robert, *L'instinct du récit*, Montréal, Bellarmin, 2001, 207 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points », n° 74, 1976, 267 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points », n° 106, 1979, 297 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Points », n° 257, 1992, 576 p.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points », n° 474, 2002, 426 p.
- GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », n° 581, 2007, 439 p.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 2001, 379 p.
- GOURDEAU, Gabrielle, *Analyse du discours narratif*, Montréal, Gaëtan Morin éditeur, 1993, 129 p.
- HENTSCH, Thierry, *Raconter et mourir*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, 493 p.
- HUSTON, Nancy, *L'espèce fabulatrice*, Paris, Actes Sud/Leméac, 2008, 199 p.

- JARRETY, Michel, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Livre de Poche, n° 4664, 2001, 475 p.
- KOKIS, Sergio, *Les langages de la création*, Québec, Nuit Blanche Éditeur/Cefan, 1996, 77 p.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, 272 p.
- JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2014, 223 p.
- KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », n° 322, 1998, 157 p.
- LABORIT, Henri, *Éloge de la fuite*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », n° 7, 1985, 187 p.
- LAKOFF, George et Mark JOHNSON, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985, 254 p.
- LANG, Luc, *Délit de fiction. La littérature, pourquoi ?*, Gallimard, coll. « Folio essais », n° 558, 2011, 177 p.
- LODGE, David, *L'art de la fiction*, Paris, Rivages, 1996, 312 p.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 109 p.
- LYOTARD, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants : correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1986, 156 p.
- LUKACS, Georg, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 144, 2009, 200 p.
- MC LUHAN, Marshall, *La Galaxie Gutenberg*, Montréal, HMH, 1968, 428 p.
- MANGUEL, Alberto, *Une histoire de la lecture*, Paris, Actes Sud/Leméac, 1998, 428 p.
- MARTINEAU, Ysabelle, *Le Faux littéraire. Plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2002, 284 p.
- MOLINO, Jean et Raphaël LAFHAIL-MOLINO, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 2003, 381 p.
- OUDGHIRI, Rémy, *Petit éloge de la fuite hors du monde*, Paris, Arléa, 2014, 163 p.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, 186 p.
- POUY, Jean-Bernard, *Une brève histoire du roman noir*, Paris, L'oeil Neuf, 2008, 231 p.

REUTER, Yves (sous la direction d'), *Le roman policier et ses personnages*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1989, 239 p.

REUTER, Yves, *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2012, 127 p.

REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2015, 127 p.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, coll. « Points », n° 227-229, (3 tomes), 1998, (1) 406 p., (2) 300 p., (3) 537 p.

RUSHDIE, Salman, *Patrimoines imaginaires : essais et critiques, 1981-1991*, Christian Bourgois, 1983, 459 p.

SCARPETTA, Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1986, 388 p.

SOHET, Philippe, *Images du récit*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2007, 349 p.

TRIERWEILER, Denis (sous la direction de), *Hans Blumenberg. Anthropologie philosophique*, Paris, PUF, coll. « Débats philosophiques », 2010, 162 p.

VAN LIER, Henri, *L'animal signé*, Belgique, De Visscher, 1980, 158 p.

WATZLAWICK, Paul, *La réalité de la réalité*, Paris, Seuil, 1978, 240 p.

YERGEAU, Pierre, *La recherche de l'histoire*, Montréal, L'instant même, 1998, 114 p.

Volet textes électroniques

Nous référons le lecteur au site internet Richard Brautigan Bibliography and Archive (www.brautigan.net) consacré à l'auteur et à son oeuvre, ainsi qu'aux sites internet encyclopédiques plus généraux consacrés à la littérature américaine et qui furent nombreux à être consultés. On peut également se référer au site internet The Brautigan Library (www.thebrautiganlibrary.org) dédié aux manuscrits refusés par les éditeurs.