

## ENCORE MILLE PAGES MONSIEUR LE BOURREAU : L'ÉCRITURE OU LE CHAOS DANS *SABBATICAL* ET *THE TIDEWATER TALES* DE JOHN BARTH

Emmanuelle Delanoë-Brun  
Université Denis Diderot - Paris VII

Dès *The Floating Opera*, son premier roman écrit en 1956, l'écrivain américain John Barth marque un intérêt jamais démenti pour la question des fins dernières. Todd Andrews y raconte comment s'est déroulé le jour où, quelques années plus tôt, il ne s'est pas suicidé. Terrassé un beau matin par l'absurdité d'une existence qui s'apparente à une vaste mascarade, le personnage décide d'en finir en faisant sauter l'opéra flottant sur lequel il assiste à un spectacle de music-hall. L'explosion n'a pas lieu. Qu'à cela ne tienne, il transformera son existence en show littéraire, sous la forme d'un récit parodiant sans complexes ses procédés narratifs. D'emblée donc, l'œuvre de Barth résonne d'une "Vision Tragique" qui conçoit la vie sur le mode unique de la déliquescence progressive, dans la perspective d'une fin toujours imminente et totalement absurde. Mais c'est pour mieux se divertir de la fiction que devient l'existence, dans des romans qui pratiquent une métafictionnalité débridée. Encore que l'inquiétude perce vite quant à la viabilité de ce discours paradoxal qui voudrait rémunérer la condition post-moderne en œuvrant à laminer joyusement toute velléité discursive. Au fil des textes, s'affirment des préoccupations plus générales quant à la survie d'un univers tout entier menacé par la perte des repères de sens.

Univers littéraire d'abord : dans *Lost in the Funhouse* (1968) puis dans *Chimera* (1972), les voix narratives elles-mêmes s'interrogent sur le silence qui les guette au terme de leur remise en question généralisée. Univers référentiel ensuite : dans *Sabbatical* (1982), puis dans *The Tidewater Tales* (1989), se profile la perspective d'une apocalypse qui engouffrerait individus, écriture, et monde contemporain. Ecrits dans les années 80, les deux romans marquent chez Barth un retour vers une fiction ancrée dans le quotidien, amorcée dans *LETTERS*, fiction qui se nourrit d'une actualité fortement perturbée en ces temps de guerre froide vieillissante. Ce n'est plus tant leur fin promise qui préoccupe les individus, mais bien l'avenir d'une humanité tout

entière menacée par la dérive paranoïaque de blocs géopolitiques lancés dans une compétition aveugle. Les deux romans présentent deux variations presque diamétralement opposées dans leurs conclusions autour d'une même question : création et procréation ont-elles toujours leur place dans un univers contaminé par la violence, au bord du chaos, alors qu'histoire intime et grande histoire se renvoient l'image démultipliée d'une injure toujours plus grande faite à l'individu ? C'est un couple qui y fait à chaque fois figure de protagoniste central : couple qui restera sans enfants dans *Sabbatical*, couple qui attend l'arrivée imminente de jumeaux dans *The Tidewater Tales*. Mais couple qui raconte son histoire dans chaque cas, trouvant dans une pratique renouvelée de l'écriture, modelée sur son objet fuyant, un rempart fragile mais salutaire contre la déliquescence promise. Cette étude se propose donc d'abord de revenir sur la perspective de l'apocalypse présentée comme une donnée intrinsèque de l'expérience de soi comme du monde dans la fiction de Barth, avant de s'interroger sur les modalités mises en place par l'auteur pour tenter une négociation artistique avec cette réalité, dans l'élaboration d'une écriture du chaos.

### **Chronique d'une apocalypse annoncée :**

L'écriture chez Barth s'est toujours comprise comme un défi lancé contre une disparition qui sans cesse menace l'instance narrative. Depuis Todd Andrews dans *The Floating Opera* (1957), relayé plus tard par la figure de Schéhérazade dans *Chimera*, ses narrateurs écrivent contre la montre, pour mettre en attente le silence et la mort. La catastrophe se profile sans cesse à l'horizon du discours, comme dans cette courte méditation glissée entre deux nouvelles dans *Lost in the Funhouse*, alors que s'engage la mécanique déconstructive du recueil :

She paused amid the kitchen to drink a glass of water; at that instant, losing a grip of fifty years, the next-room-ceiling-plaster crashed. Or he merely sat in an empty study, in March-day glare, listening to the universe rustle in his head, when suddenly the five-foot shelf let go. For ages the fault creeps secret through the rock; in a second, ledge and railings, tourists and turbines all thunder over Niagara. Which snowflake triggers the avalanche? A house explodes; a star. In your spouse, so apparently resigned, murder twitches like a fetus. At some trifling new assessment, all the colonies rebel. (*LF*, 103)

Histoire nationale et histoire intime se trouvent confondues dans le même équilibre précaire, sur la même brèche inquiétante. Et c'est le discours qui menace de se défaire, c'est la fiction qui se délite dans ce recueil et le suivant, pour conduire à l'apothéose de la fragmentation que représente *LETTERS* (1979).

Cependant, dans les années 80, l'urgence se déplace. Avec *Sabbatical*, publié en 1982, puis avec *The Tidewater Tales* en 1989, Barth s'éloigne dans une certaine mesure des expérimentations qui avaient marqué sa fiction dans les années 70. C'est que les priorités lui paraissent avoir changé. Dans une interview donnée en 85 à Georges Plimpton pour *The Paris Review*, Barth déclare à propos de *The Tidewater Tales* : "The characters in the novel I'm working on now—a little like the characters in the last novel, *Sabbatical*— are much more concerned about whether the *world* will last, never mind the novel. [...] I find the question of the literal persistence of civilization, in this powder keg we're living in, a much more considerable question than the very trifling matter of whether a particular literary form is kaput, or dies for another two hundred years as happily as it's been dying for the last two hundred." Au-delà d'une perspective existentielle assurément sombre, loin des polémiques sur la survie du roman, c'est une actualité fort tourmentée qu'interrogent les deux romans, le temps d'une croisière de quinze jours dans la baie de Chesapeake, un mois de juin 1980, sur fond d'intrigues politiques en Amérique du Sud et de crise des otages en Iran, ou d'accident nucléaire à Three Miles Island, alors que s'annonce l'élection de Ronald Reagan à l'automne de la même année. La "Vision Tragique" qui a toujours sous-tendu l'écriture de Barth s'y généralise pour englober non seulement le champ individuel mais également le champ politique au sens large, et dessiner la promesse d'une apocalypse générale.

*Sabbatical* le premier ménage une large place à l'actualité immédiate, intimement mêlée à la vie des personnages. Les narrateurs en sont un ancien agent de la CIA soucieux de renouer avec la muse et sa femme, jeune professeur de littérature américaine. Fenwick Turner et Susan Seckler y achèvent une croisière de neuf mois effectuée pour se remettre d'une double disparition qui les a touchés. Disparition de Gus Turner, d'une part, fils de Manfred Turner et de Carmen B. Seckler, respectivement frère jumeau de Fenwick et mère de Katherine, un jeune homme révolté contre la politique de soutien américain au coup d'état du général Pinochet que

les narrateurs soupçonnent être mort sous les coups de tortionnaires chiliens. Disparition conséquente de Manfred Turner, agent de la CIA parti à la recherche de son fils, qui n'est jamais revenu d'une excursion en bateau dans la baie de Chesapeake. Cette dernière disparition fait écho à celle d'un autre agent, John Arthur Paisley, dont le roman rappelle par le menu comment on a retrouvé le cadavre gonflé après trois jours d'immersion dans la baie, deux balles dans la tête. Les cadavres de la CIA ponctuent le roman. Plus généralement, en faisant de Fenwick un ancien agent, auteur d'un essai fictif dénonçant les pratiques de son ancien employeur, Barth effectue une mise au point cinglante sur les dessous de la politique internationale américaine. L'essai de Fenwick rejoint une masse d'ouvrages réels qui peuplent les nombreuses notes disséminées au bas des pages du roman, dont pour exemple la biographie de Philip Agee. Par le biais d'une surcharge paratextuelle, dans des notes imposantes où se mélangent références effectives et biographies fictives, une réalité révoltante envahit littéralement les marges du texte.

Ainsi, le roman propose une vision fort critique de l'histoire récente, d'où semblent n'émerger que manœuvres ou conflits meurtriers. D'autres victimes de ce passé bouleversé apparaissent dans le texte : Havah Seckler, la grand-mère de Susan, est une rescapée des pogroms russes du début du siècle. Sa fille Carmen B. Seckler, une miraculée des camps de la mort. Dumitru et Eastwood Ho, réfugiés roumain pour le premier, vietnamien pour le second, rappellent par leur présence des drames plus récents. A ces tragédies nées de l'histoire s'ajoutent les drames intimes d'un quotidien décidément peu clément. Miriam Seckler, la sœur jumelle de Susan, réunit les deux dimensions malheureuses : elle est victime d'une série de viols particulièrement odieux dont elle garde les cicatrices visibles sur le corps, à la suite de quoi elle sera prise pour une terroriste endurcie par la police du Shah en Iran, qui lui fera subir de nouvelles tortures. En ceci, fictions intimes et grande histoire se renvoient dans le roman l'image démultipliée d'une injure toujours plus grande faite à l'individu. Ce faisant, Barth systématise et généralise ce qu'il considère comme la condition incontournable du vivant. Il envisage l'existence comme un processus destructif, rappelé dans des références répétées au génocide initial des spermatozoïdes dans leur cours vers l'ovule, objet d'un scénario en trois actes déployé dans *The Tidewater Tales*.

Cependant, Barth s'arrête peu sur les horreurs imputables à l'histoire récente, relayée par un contexte généralement brutal. L'approche demeure très désaffectée dans l'expression de la scène violente, pour mieux laisser en revanche percevoir la conscience qu'ont les personnages d'une cruauté inéluctable associée à l'expérience. Ainsi, malgré leurs histoires mouvementées, les personnages des deux romans apparaissent comme des citoyens au fait d'une réalité existentielle et politique peu engageante. Ils acceptent d'en prendre la mesure douloureuse et de se faire les relais d'une vision tragique généralisée :

Look here, reader: What finally appals us [...] is not that the world contains death and even disasters natural and manmade. [It] is not even that good governments have secret forces, more or less laws unto themselves, who harass, sabotage, torture, and kill—in short, “make policy” [...]. That is our civilized world as it has no doubt virtually always been, only higher-tech these days and more expensive. Our beautiful wisterias and rhododendrons are fertilized with blood, our hybrid tea roses mulched with crime; we do not approve of, but have made uneasy peace with that circumstance. We *don't* like the heat and therefore *do* stay out of the kitchen. (*TT*, 245-46)

Cependant, un tel univers, condamné à cette relativité politique et morale qui a pris le nom de “réalisme”, menace sans cesse de basculer dans le chaos. Dans les deux romans, Barth se penche sur l'avenir incertain de l'humanité. C'est que dans un temps décomposé par l'éclatement de ses repères, l'intrigue se déploie tous azimuts. Manfred Turner incarne le premier cet emballement potentiellement terrifiant de l'intrigue. Eminence grise de l'agence, il représente le versant sombre de Fenwick, son double négatif. Il est l'héritier des figures de doubles protéiformes qui peuplent la fiction de Barth depuis Henri Burlingame dans *The Sot-Weed Factor* (1960). Ceux-ci, parfaitement à l'aise dans une réalité en perte de repères où triomphe le masque et les fictions de l'existence, s'en avèrent des manipulateurs sans scrupules. En l'absence de références stables, ils signent la victoire d'une pragmatique amoralisée fondée sur la pratique démultipliée de l'intrigue, aux conséquences potentiellement catastrophiques.

Manfred Turner actualise dans *Sabbatical* cette figure chère à la fiction barthienne. Il représente l'apothéose d'une existence conçue sur le mode d'une fiction débridée : il tient son surnom “Count” de *Manfred*, un drame lyrique de Byron dont le sombre héros éponyme se fait l'interlocuteur d'esprits démoniaques. Ailleurs, il évoque un autre héros littéraire transposé dans

le monde du cinéma : “The house joke was that he was playing Marlon Brando playing Mister Kurtz in Francis Ford Coppola’s film *Apocalypse Now*” (S, 307). L’inflation fictive est claire : le personnage joue un acteur interprétant le rôle d’un personnage qui se prend pour une figure divine. Jeu de dupes dont les implications sont limpides, en ce qu’elles renvoient au programme énoncé par le titre du film. Manfred, à l’image du héros byronien, prend l’allure d’un “Prince des Ténèbres” libéré de toutes contraintes morales, dont les sombres manipulations charrient un lourd potentiel de menace considérable dans un univers gagné par la paranoïa politique. Dans *The Tidewater Tales*, la collusion entre fiction et politique ressurgit de façon ironique dans les allusions faites à la candidature de Ronald Reagan, qui signe la victoire de l’illusion sur une réalité en capilotade.

De façon plus systématique, *The Tidewater Tales* élargit la figure du prince des ténèbres, rebaptisée “faiseur d’apocalypses” (“doomsday factor”), incarnation des potentialités destructrices d’un homme et d’un système politique tout entier entrés dans la valse généralisée de l’intrigue. Le roman en propose deux avatars. L’un, Frederick Talbott, noircit encore la figure de Manfred Turner qu’il reprend presque trait pour trait dans son rôle d’agent de la CIA manipulateur jusqu’à l’excès. L’autre en constitue une réplique locale en la personne de Willie Sherrit, frère aîné de Katherine Sherrit Sagamore, l’épouse de Peter Sagamore. Intrigant politique sans scrupules, ce dernier concocte une “apocalypse d’arrière-cours” aussi menaçante quoique de moindre ampleur immédiate (“an apocalypse in our backyard”), en organisant un trafic de déchets toxiques disséminés dans diverses décharges sauvages autour de la baie de Chesapeake. Ce sont ces électrons libres d’une réalité décomposée qui alimentent la crainte des personnages dans le roman.

Bien évidemment, la baie de Chesapeake sert de cadre ironique à ces considérations sans grand espoir. Avec *Sabbatical* et *The Tidewater Tales*, Barth écrit sa version de la baie, dans une coloration bien différente de l’épopée publiée par James Michener en 1978, auquel *Sabbatical* fait fréquemment allusion. A l’inverse de Michener, Barth refuse toute tentative de reconstruire la fiction d’une histoire ordonnée inscrite dans une visée téléologique. Le flot séminal d’où jaillissait alors une identité américaine patiemment construite s’avère un univers doublement pollué. Pollué d’abord par la présence incontournable de bases militaires et de camps

d'entraînement des services secrets américains, plus ou moins officiels, d'où sont ourdies des opérations peu louables. Pollué ensuite par des entreprises de recyclage financées par des politiciens peu scrupuleux, qui multiplient les décharges sauvages. De sorte que la baie de Chesapeake prend dans les deux romans des allures de boîte de Pandore politique ou écologique. Elle concentre sur ses rives une catastrophe annoncée, une apocalypse générée dans les jardins apparemment propres de la nation américaine. Or c'est dans ce contexte politique troublé, au niveau international autant qu'au niveau local que les narrateurs tentent de raconter leur histoire, malgré la perspective peu engageante d'un avenir bouleversé, ainsi que le rappelle le très long en-tête qui ouvre une sous-section dans *The Tidewater Tales* :

WELL WE DO [tell our story] DESPITE THE FACT THAT NOT FAR NORTHWEST OF WHERE WE FLOAT ARE THE U.S. NAVAL ACADEMY AND THE NAVAL SHIP RESEARCH AND DEVELOPMENT CENTER AND THE NATIONAL SECURITY AGENCY'S ESPIONAGE CITY AT FORT GEORGE G. MEADE AND NOT FAR NORTH OF US ARE THE ARMY'S EDGEWOOD ARSENAL FOR CHEMICAL AND BIOLOGICAL WEAPONS DEVELOPMENT [...] AND NOT FAR WEST-NORTHWEST OF US ARE THE HEADQUARTERS OF THE CIA, THE DIA, AND THE NRO, NOT TO MENTION THE ARMY, NAVY, AIR FORCE, AND MARINE CORPS— ALL MORE OR LESS LAWS UNTO THEMSELVES, VERY IMPERFECTLY ANSWERABLE EVEN TO THE IMPERIAL PRESIDENCY JUST ACROSS THE RIVER OR DOWN THE STREET, [...] WHICH PRESIDENCY HOWEVER HAS THE POWER AND AUTHORITY TO MOBILIZE THE FOURSORE PENTAGON FACILITIES ON CHESAPEAKE BAY ALONE AND ALL RELATED FORCES AND WITH THOSE FORCES DESTROY ALL HUMAN TOGETHER WITH MOST NONHUMAN LIFE ON EARTH. NEVERTHELESS, BUCOLIC TIDEWATER MARYLAND HOLDS ITS BREATH ON THIS PLACID PRESUMMER JUNE LATE AFTERNOON AS IF THE YEAR WERE 1880 OR 1780 OR 1680 INSTEAD OF 1980. WE DO NOT BELIEVE THAT WHAT WE SEE AROUND US WILL BE HERE IN ANY AGREEABLY HABITABLE STATE FOR THE CHILDREN OF THE CHILDREN WE ARE ABOUT TO BRING INTO THIS WORLD. WE DO NOT BELIEVE THAT THE WORLD WE VALUE WILL MUCH SURVIVE US. FOR THAT MATTER, WE HAVE NO TREMENDOUS CONFIDENCE THAT OUR CHILDREN WILL. YET NEVERTHELESS, [...] PETER SAGAMORE [...] CLEARS HIS THROAT AND BEGINS FOR HIS WIFE'S ENTERTAINMENT AND HIS POSSIBLE OWN SALVATION "THE ORDINARY POINT DELIVERY STORY". (*TT*, 72-73)

L'en-tête présenté en majuscules, qui court sur deux pages, figure graphiquement la pression que représente ce contexte sur le récit autant que sur les protagonistes. Et c'est bien d'une

tentative de délivrance par rapport à cette sombre perspective qu’il s’agit dans le roman, au même titre que dans *Sabbatical*, par le biais d’une interrogation réitérée sur l’avenir de toute création.

### **La (pro-)création en question :**

En effet, la citation précédente se termine sur l’espoir exprimé par le double narrateur de *The Tidewater Tales* de trouver une planche de salut pour Peter Sagamore, figure de l’écrivain dans *Sabbatical*. Comme Fenwick Turner dans *Sabbatical* et malgré son nom, l’écrivain est en panne, rongé par le démon d’un minimalisme galopant inoculé par le “doomsday factor”, qui l’accule progressivement au silence. Peter Sagamore est un écrivain réaliste rattrapé par l’incapacité dans laquelle il se trouve de relater dans leur intégralité les circonstances qui façonnent la vie de personnages qui lui ressembleraient. Au début de sa carrière littéraire, reprenant à son compte un programme d’écriture réaliste hérité d’Aristote, selon lequel “the subject of literature is the passions of the human heart, the happiness and misery of human life, not geographical places and historical events” (*TT*, 48), Peter aurait voulu dire la réalité d’une expérience existentielle amère, qui invite à la stérilité : “A Sagamore story from that period might have been about a loving, middle-class, early-middle-aged couple’s coming to terms with childlessness, for example” (*ibid.*). Mais un tel programme se défait à mesure que le personnage apprend à se départir d’une compréhension mimétique de l’écriture. D’une part, le langage est inapte à dire une réalité toujours irréductible aux signifiants qui tentent de la figurer. A fortiori, toute velléité narrative entre en concurrence avec le non-sens qu’elle voudrait pouvoir signifier : dans un récit réaliste, rappelle l’instance narrative, “even the meaningless is meaningful, it having been put there by the author just to remind us that real life comprises much meaninglessness” (*TT*, 142). De fait, seule la chute dans le silence serait en mesure d’évoquer l’apocalypse que Peter voit se dessiner à mesure qu’il connaît mieux les circonstances qui forgent son présent. En l’occurrence, “Apocalypse” demeure dans le roman à l’état d’une amorce de récit interrompu sans crier garde, que Peter n’a jamais proposé à la publication.



Le problème de la création littéraire, de sa pertinence et de sa survie, se trouve ainsi au cœur des deux romans. Plus radicalement même, l'un et l'autre pose la question de toute génération quand pour seule perspective s'offre la promesse plus ou moins lointaine d'un échec : celle d'une mort annoncée, plus ou moins violente pour l'individu et la société dans laquelle il se trouve, celle d'une inadéquation à son objet pour le roman, menacé alors de disparaître. Pourquoi continuer dans ces conditions contraires ? Pourquoi, pour Peter et Katherine Sagamore, mettre au monde des jumeaux et raconter une histoire que tous deux connaissent par cœur, c'est à dire la leur, celle de leur rencontre, de leur implication plus ou moins lointaine dans des intrigues révoltantes, celle de leur décision d'avoir un enfant ? Pourquoi même continuer tout cours, reprendre pied dans le monde après une croisière de neuf mois pour Fenwick Turner et Susan Seckler ? Les deux romans présentent des variations autour de ce questionnement central, au gré des multiples déclinaisons du "Why" que les narrateurs interrogent.

*Sabbatical* se présente comme un parcours de sondage autour de la question, effectué à bord du bien nommé Pokey, qui se lit d'abord comme un signifiant programmatique : "Poke-Y". La figure du "Y", présentée en exergue du roman, fournit de façon stylisée le cadre métaphorique qui l'informe tout entier. Tout d'abord, Barth exploite les possibilités offertes par une cartographie signifiante : le trajet suivi par les personnages s'apparente à une exploration des branches du "Y" élargi aux dimensions d'anfractuosités géographiques de la baie de Chesapeake. Le "Y" modélise et symbolise pour les personnages la croisée des chemins devant laquelle ils se trouvent. Le choix qui s'offre à eux engage leur confiance dans une existence qu'ils envisagent dénuée de sens. Plus spécifiquement, il s'agit également pour le couple de marquer cette confiance dans la décision ou non d'avoir un enfant. Le "Y" représente donc également l'appareil génital féminin où, jouant sur le plan microscopique la réunion de deux entités vivantes qui n'en formeront bientôt plus qu'une, peut se perpétuer le cycle de toute existence.

L'exploration du "Y" emblématique lance les personnages dans une quête des origines qui se confond avec la quête des finalités. Le roman multiplie flashbacks et flashforwards, lors desquels Fenn et Susan refont le parcours de leur existence, de leur fusion, dans l'espoir d'y voir

se dessiner une direction claire pour leur avenir, dussent-ils remonter jusqu'au Big Bang initial, chaos informe dont est sorti l'univers. Emerge de leurs récits une image contrastée, où l'idylle d'une rencontre fortuite dans les eaux de Chesapeake, qui conduit à leur mariage, répond aux cauchemars nourris par l'histoire de la baie et des personnages. Les données de leur situation invitent à la stérilité : sur "Wye Island" où ils font escale, Fenn subit une alerte cardiaque, Susan se fait avorter des jumeaux qu'elle attend. Le "Big Bang" mène au "Big Schlup", le chaos, au trou noir, à l'aspiration révoltante qui hante Susan.

Il semblerait donc que les histoires revisitées n'offrent aucun sens, aucune direction aux personnages. Se profile alors la perspective du silence ou de la folie, "kerfloeyhood" dans laquelle plonge déjà Miriam Seckler. A moins, face à l'inconséquence d'une signification qui échappe aux narrateurs, de s'affranchir du sens impossible dans les déclinaisons infinies du signifiant, amorcées dans les jeux sur le "Y". C'est bien dans cette mise en dérive acceptée du signifiant que se profile l'espoir recherché, dans la mise en scène de son foisonnement insensé. La seule révélation qui s'impose à Fenwick, c'est d'ailleurs celle d'une nécessaire installation dans la représentation comme fiction, celle de quitter l'histoire—history—et la tentation du sens pour l'histoire—story—et la jouissance de la représentation, du signifiant :

Just as he wonders, with her, how it is he ever lived with anyone else—What were those years for? Who was he?—and yet knows there's an answer, so he wonders what he was doing in the Company, and farting around with free-lance journalism before that, and teaching before that? What was it for? What has even his life with Susan been for? What are we *about*?

Susan smiles uncertainly. You tell me.

*HE'S GOING TO.*

*I see now what we're about. It's the story! (S, 356).*

Le "Y" a trois branches, mais il présente quatre possibilités, conclut donc Fenn au terme du récit : et de prendre le parti de rester au centre du signifiant : "To the crotch of the Y, Fenn says. The hub of the wheel. The place where three roads meet" (S, 350). Faute de pouvoir répondre à l'interrogation posée par la situation des personnages, de donner sens et direction à l'existence, il reste à en proposer l'histoire cristallisée autour de quelques signes dénués de signification qui servent cependant de tremplins à une inflation signifiante. *Sabbatical* s'articule

sur un tel mode récitatif : le roman s'ouvre et se ferme sur une double tempête, d'où jaillit l'explosion verbale marquée déjà dans l'inventivité de la double onomatopée : "Blam, Blooey". Une écharpe en cachemire ("paisley") trouvée sur une plage, qui fait resurgir l'histoire traumatisante de Myriam, la sœur de Susan, mais aussi celle d'un agent disparu, J. A. Paisley, ou encore le souvenir d'un béret basque, une "boina", dont l'histoire, liée à la créativité littéraire de Fenwick, en a fait le signifiant de son identité d'écrivain, dont il s'agira aussi de relater l'histoire. Tout signe a une histoire, à défaut d'avoir un sens. Et le roman s'enfle de ces histoires revisitées. Ainsi, Fenwick renverse le sens de la quête, abandonnant un signifié élusif pour la dérive du signifiant dans lequel il s'installe pour pratiquer les délices d'un récit hypertrophique ou la sursémiotisation interdit le retour à un sens. Contre la stérilité de l'art, il fait le choix d'une double génération du récit, conduit à deux voix, par l'intermédiaire d'une narration partagée. Dans cette mesure, pour le couple sans enfants, leur histoire peut tenir lieu de progéniture. C'est bien d'ailleurs littéralement ce qui se produit dans *The Tidewater Tales*, où le couple Talbott, double quasiment exact du couple Turner, prend la décision d'avoir un enfant en même temps que Frank Talbott commet un scénario mettant en scène la rencontre d'un ovule et d'un spermatozoïde. Le choix de la génération passe par le signifiant qui ranime une expérience existentielle absurde conçue néanmoins désormais comme un pré-texte à histoires. Dans ce second roman qui fait immédiatement pendant au premier, le processus s'emballe pour produire un hymne à la pro-création. Il est alors bien révélateur à ce titre que le navire sur lequel navigue le couple de narrateurs dans l'attente d'une naissance imminente porte le nom de *Story*.

### **L'écriture du chaos**

Cependant, l'écriture engagée dans ce processus doit se défaire de toute prétention structurante, par rapport à un réel posé comme évasif, soumis à la loi de l'entropie, donc inaccessible à toute représentation effective. Elle doit se départir de toute tentation visant à rétablir les mythes inconséquents d'une réalité ordonnée. Si le signifiant, et son emballement récitatif, offre la seule échappatoire à la conscience de l'apocalypse qui menace, il ne peut pour autant en masquer la perspective. Barth fait alors de ses personnages-narrateurs des

“connaisseurs du chaos”, pour reprendre la formule de Marc Chénétier (*Au-delà du soupçon*), afin d’en informer leurs récits. Ils sont les praticiens d’une narration qui répercute sa fictionnalité incontournable, qui se nourrit des dérives de la représentation et des récits. Leur narration procède d’une organisation chaotique, non pas mimétique de son objet, mais mimétique des conditions de sa représentation, qui met en scène sa propre production discursive. C’est à dire une écriture calquée sur une organisation chaotique, une écriture du chaos.

Pour Barth, l’œuvre littéraire doit se concevoir comme l’élaboration d’un “chaos structuré et artistique” (“a structured, artful chaos”, soit la traduction de l’expression “ein gebildetes künstliches Chaos”, formule que Barth emprunte à Friedrich Schlegel [*Further Fridays*, 286]). Seul ce chaos artistique est en mesure d’offrir la représentation la plus réaliste possible—dans la surenchère structurelle et non-réaliste, ou artistique—de notre expérience d’un chaos irreprésentable en soi. Cette écriture du chaos artistique se distingue par plusieurs traits dont on peut tracer une ébauche rapide.

L’élément le plus visible qui caractérise cette écriture du chaos élaborée par Barth est sans doute la mise en tension permanente entre structure et récits. A ce titre, les deux romans fonctionnent selon le double régime paradoxal de l’ordre structurel et de l’inflation récitative débridée. *Sabbatical* présente trois parties, de longueur croissante, découpées en une, deux, puis trois sous-parties. *The Tidewater Tales* de son côté comporte également trois parties, dont un préambule qui contient en résumé l’histoire qui va être racontée, et l’histoire des conditions de sa production, puis une partie centrale découpée en 14 jours répartis en deux sections, puis une conclusion. Dans ce deuxième roman, la table des matières qui précède le roman est volontairement mise en avant par sa longueur et les mini-récits qu’y déroulent certains en-têtes, afin de bien manifester le rôle prépondérant joué par la structure, et de le démarquer de la sorte de la mimesis. Mais à l’intérieur de ces parties ainsi très ordonnées, les récits prolifèrent, pour renvoyer sans cesse à d’autres récits, réels (référentiels, appuyés sur des données factuelles), fictifs, ou fictionnels. *Sabbatical* abonde en références à des ouvrages historiques ou critiques, avant de développer une analyse d’un roman de Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, dont la structure elle-même est indissociable du flux narratif. *The Tidewater Tales* procède de même,

multipliant les renvois à d'autres textes, qui mettent précisément en selle d'autres conteurs de leur existence fictive, plus ou moins tributaires d'une organisation métafictionnelle de leurs récits : Huck Finn, Shéhérazade, Don Quichotte, Ulysse. Le texte fonctionne alors sur un mode hypertextuel par lequel s'emballe la fiction. De plus, la structuration propre des romans est élaborée de telle sorte à construire la fiction d'une lecture cyclique, jamais interrompue. Les romans racontent les conditions de leur production par leurs narrateurs, soit comment a été prise la décision de les écrire. Du coup, tous les pôles de référence du roman disparaissent, dans les jeux d'une narration ouvertement partagée et fuyante, située dans le temps impossible de leur gestation lors d'une croisière de quinze jours dont le récit cadre suit les fluctuations, avant d'abandonner le récit au moment où les narrateurs prennent la plume pour l'écrire. Dans cette structure à la fois contrainte et évasive se déploient des récits démultipliés, qui chantent les charmes du récit.

Par ailleurs, cette écriture du chaos s'appuie sur une sursémiotisation systématique qui n'a de cesse de souligner la vacuité du représenté. Barth pratique une excroissance du symbolique et du signifiant qui mine toute prétention à la signification. Tout fait signe dans les deux romans : qu'il s'agisse de la localisation géographique de Chesapeake Bay à la toponymie révélatrice où semble se programmer la destinée des personnages, entre Nopoint Point et Love Point, qu'il s'agisse encore de la situation des personnages, à la croisée des chemins dans le cœur d'une baie à trois branches, tout finit par se répondre, du microcosme et du macrocosme, de l'histoire individuelle et de l'histoire nationale. A ceci s'ajoute un jeu sur les figures de doubles et de dédoublement, dans deux romans où se multiplient les jumeaux, qui démine le symbole à force de démultiplication. Le schème central de la répétition, qui fonctionne même d'un roman à l'autre, où les intrigues sont reprises presque terme à terme, fait éclater la représentation en une multitude d'échos. De ce fait, la fragmentation qui menace fait l'objet d'une variation ludique grâce à laquelle il devient impossible d'en faire le thème d'un discours fictif, d'en informer une représentation structurée. Par ce biais, Barth défait les prétentions réalistes du discours par brouillage d'une représentation devenue grotesque, intéressée à son propre fonctionnement plus qu'à sa référentialité impossible. Il découle bien évidemment de ces partis pris narratifs et structurels une mise en avant permanente de la dimension fictionnelle du

discours, par l'intermédiaire d'un commentaire métafictionnel constant, qui contribue à déréaliser le récit. Ceci transparaît dès la lecture du sous-titre apposé à chacun des romans qui tracent immédiatement la voie : *Sabbatical : A Romance* puis *The Tidewater Tales : A Novel* paradent d'emblée le signalement générique affiché dans les romans, soit leur appartenance à un système codifié dont ils avouent relever.

L'existence ne fait pas sens. Elle échappe par principe à la velléité signifiante générée dans le langage. Le leitmotiv revient constamment dans *The Tidewater Tales* : "The story of our life is not our life. It is our story". De fait, l'existence n'est jamais réductible à une fiction, elle déborde tout scénario préétabli. Jamais donc le récit ne la signifiera. Pour autant, il n'est d'autre accès à l'existence que dans la construction ou la reconstruction narrative. Les personnages sont les histoires qu'ils forgent d'eux-mêmes et se racontent, dans lesquelles s'entremêlent tragédies du réel et fictions intimes d'une histoire que ses personnages-narrateurs voudraient idyllique. A partir de là, Barth opère un retournement entre la réalité et sa représentation, qui fait de l'apocalypse constatée non pas un phénomène à comprendre mais un pré-texte à explorations fictives. "Wars are fought so that poets will have something to sing about". Entré en postmodernisme par fascination pour la tradition, Barth réactualise la pirouette homérique dans *Sabbatical* et *The Tidewater Tales*. Il fait du récit dédoublé le lieu d'une mise à distance du chaos, de sa mise en attente absurde mais délicate. Ainsi Barth reprend à son compte la leçon tirée de *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, citée dans *Sabbatical* : "It is not that the end of the voyage interrupts the writing, but that the interruption of the writing ends the voyage" (*S*, 364). Poe, donc, is the key, comme le laisse entendre le nom du bateau sur lequel voyagent les narrateurs, entre autres interprétations proposées. A défaut alors de pouvoir trouver un sens dans le chaos qu'observent les personnages, d'y remettre de l'ordre, il est possible d'en tirer des récits, ce que font les narrateurs de Barth. Mais des récits qui se doivent de répondre à une économie paradoxale de l'ordre et de la prolifération récitative, dans un discours qui démine par la sursémiotisation et le commentaire métafictionnel ses prétentions à la reconstruction du sens. Telles sont les bases du compromis artistique que Barth passe avec la conscience de

l'apocalypse imminente qui menacera toujours une existence toujours placée sous le signe de l'extermination à venir. A partir de là, les deux romans affirment la possibilité au moins d'une écriture renouvelée face au chaos, en rempart contre la déliquescence promise. Une écriture du chaos narratif même, propre à mettre le désordre dans la représentation d'un univers chaotique, mais un désordre artistique, créatif, qui offre la possibilité d'une jouissance paradoxale. Une écriture qui invite à l'inflation récitative, mêlant toutes les intrigues, sans masquer leur possible cruauté, mais sans s'y abîmer non plus. Une littérature de l'échappatoire consciente, qui œuvre simplement, modestement, mais avec virtuosité, à mettre la catastrophe finale en attente. Pour charmer quelques pages encore le grand Destructeur des Délices que les récits de Barth posent souvent comme leur interlocuteur premier et dernier.

*Lignes* janvier 2005. © Emmanuelle Delanoë-Brun