

XYZ. La revue de la nouvelle

Esthétiques de la digression

David Foster Wallace, *L'oubli*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Charles Recoursé, Paris, Éditions de l'Olivier, 2016, 400 p.

Jean-Pierre Vidal



Numéro 131, automne 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/86508ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Jacques Richer

ISSN

0828-5608 (imprimé)

1923-0907 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

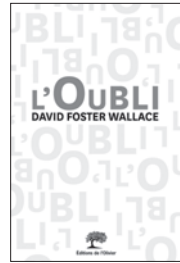
Citer ce compte rendu

Vidal, J.-P. (2017). Compte rendu de [Esthétiques de la digression / David Foster Wallace, *L'oubli*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Charles Recoursé, Paris, Éditions de l'Olivier, 2016, 400 p.] XYZ. *La revue de la nouvelle*, (131), 77–81.

Esthétiques de la digression

David Foster Wallace, *L'oubli*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Charles Recoursé, Paris, Éditions de l'Olivier, 2016, 400 p.

À LA LECTURE de *L'oubli* de David Foster Wallace, on ne peut manquer d'être surpris de la rumeur qui entoure l'œuvre de cet écrivain américain mort en 2008 dont Christian Desmeules faisait tout récemment l'émule, sinon même l'égal, de DeLillo, Pynchon et Bret Easton Ellis, rien que ça ! Et l'éditeur en rajoute, évoquant « un des plus grands auteurs américains du xx^e siècle ». Bigre !



Mais alors que les écrivains cités composent d'œuvre en œuvre une véritable radiographie de l'Amérique contemporaine, on pourrait difficilement trouver, au contraire, écriture plus autiste, plus enfermée dans ses manies que celle de *L'oubli*, la palme à cet égard revenant à la nouvelle éponyme où, sur plus de cinquante pages — et c'est le premier reproche que l'on peut faire à la plupart de ces nouvelles : elles sont infiniment trop longues, compte tenu surtout de ce qui s'y déroule, autant en fait de fiction que d'écriture —, un couple se déchire pour savoir si monsieur ronfle ou non, la querelle finissant par se vider scientifiquement grâce au recours à une clinique du sommeil, sans que l'on sache vraiment, à cause de l'ambiguïté du diagnostic, ce qu'il en est de cette importante dispute. Une enfilade de tics scripturaux et d'affectations diverses, au premier rang desquels la manie des bifurcations et les arborescences descriptives qu'elle produit, fait de cette nouvelle, et de la plupart des autres, le morne délire d'un esprit obsédé de dérives et de fuites. Retouches minuscules, distinguos subtils, parenthèses dans des parenthèses, alternatives insignifiantes — « ou » est sans doute le signifiant préféré de Wallace : c'est sur cette conjonction que

repose l'essentiel de sa logorrhée narrative — et obsession du détail en fin de compte non signifiant concourent à susciter chez le lecteur le plus pesant des ennuis. Qu'on en juge :

Ma femme, entre-temps, se massait les tempes afin de signifier sa tension ou son impatience. L'assistant subalterne ou « junior » de l'équipe Sommeil du Somnologue affecté à la Salle de réunion — un jeune homme (ou, selon la nomenclature en vogue aujourd'hui, un « Mec »), à peu près de l'âge d'un étudiant, qui portait, sous sa blouse « de labo » stérile déboutonnée et pas complètement impeccable, un « tee »-shirt en coton rose passé, rouge ou fuchsia sur le devant duquel se voyait un dessin ou une caricature du visage apparemment tracassé ou déconcerté d'une personne anonyme mais célèbre ou « qui nous disait quelque chose », en dessous de quoi, sur le tissu du vêtement, se lisait l'assertion ou légende, « MA FEMME ME TROUVE INDÉCIS MAIS J'EN SUIS PAS AUSSI SÛR », qu'il ne fallait certainement pas prendre au sérieux ou « au pied de la lettre... (p. 283, 284 : on s'est permis ici de couper la phrase avant la « fermeture » du guillemet et du tiret qui ne sont encore qu'une étape.)

On pourrait multiplier les exemples.

On invoquera peut-être le Nouveau Roman, beaucoup plus que la littérature postmoderne que veulent y voir certains, mais cette manie d'en rajouter sans cesse pour diluer, déconstruire et finir par rendre impossible toute consistance narrative relève plus d'un babil interminable qui se prend pour une poétique que d'une volonté de représenter la textualité et son dynamisme littéral ou même l'imagination qui s'y ébat.

Loin, en effet, de la mise en évidence d'un signifiant et de sa force de présence, telle que le Nouveau Roman l'a héritée de Flaubert, ces coq-à-l'âne forcés, ces insignifiances complaisamment détaillées, toute cette artificialité d'un style et d'un récit résolument controuvés dénotent certes, comme dans

78 l'avant-garde française des années cinquante et soixante, une

volonté de dérouter son lecteur, de le heurter de front et de le faire travailler, mais il se dégage de ce défi un tel ennui, aucune nécessité interne ne semblant commander ce baroquisme trop appliqué, que la lecture finit par faire somnoler ou abandonner. Wallace fait des phrases qui bêtement n'en finissent plus comme un enfant fait des bulles : sans se lasser, encore et encore, obstinément, comme pour aller au bout d'une obsession ou d'un rituel.

« Mister Squishy », la première nouvelle, qui s'étend sur près de quatre-vingts interminables pages, ouvre le recueil sur un récit à deux voix, mais qui ne parvient jamais à faire vraiment fugue, la polyphonie sans doute visée s'engluant dans les méandres horripilants d'une parodie persifleuse qui prend pour cible, ô combien facile, le discours publicitaire. Tandis qu'un panel de consommateurs est invité à évaluer une nouvelle friandise (le Mister Squishy du titre) sous la houlette d'un animateur dont on suit en même temps les pensées — et Dieu sait si elles sont insignifiantes ! — un mystérieux grimpeur urbain escalade la façade de l'immeuble où se tient la réunion. Parodiant le langage codé des publicistes, singé jusque dans les formules mathématiques ou logiques de leur pseudo-science, Wallace tombe dans le piège auquel succombent tant de jeunes artistes occupés, pour leur part, de kitsch et de culture populaire : il est englouti par ce qu'il croit défaire, son ironie se perd dans le mimétisme où il pensait l'asseoir, la distance critique se résorbe dans l'assimilation pure et simple au discours parodié. Et pendant ce temps-là l'escaladeur de gratte-ciel se perd purement et simplement dans les plis surabondants de la description de la réunion. Certes, on pourra trouver sain d'ainsi déjouer le cliché de la chute, comme si le grimpeur, se volant, accomplissait la mise en abyme de la chute déniée : celle que le modèle canonique assigne à toute nouvelle. Mais le paradoxe de « Mister Squishy », comme d'ailleurs de toutes les autres nouvelles du recueil, c'est que, prétendant presque saturer tout le champ des possibles narratifs, elle finit par y noyer tous ses effets, comme autant de pétards mouillés. « Et après ? » se dit simplement le lecteur.

Parmi les deux ou trois exceptions au désastre qu'est cet insupportable recueil, « L'Âme n'est pas une forge », qui évoque fortement « Le remplaçant » de Robbe-Grillet (*Instantanés*, 1962), montre au contraire des qualités indéniables ; l'éditeur aurait été bien avisé de la placer plutôt en première position. D'autant plus qu'une certaine parenté de structure se fait jour avec l'assommante « Mister Squishy » : il est aussi question ici d'un mouvement extérieur en parallèle avec une salle — ici une salle de classe, comme dans « Le remplaçant » — où le seul mouvement est langagier : un cours d'éducation civique et non plus les instructions données à un *focus group*. Au lieu de partir dans tous les sens, cette nouvelle manifeste une solide maîtrise et une certaine originalité dans la construction du sens. Entrecoupée de souvenirs inscrits en capitales et donc ainsi cadrée par la distance et le recul, la narration décrit une salle de classe où, tandis que le narrateur se revoit en train d'observer par la fenêtre le mouvement de deux chiens qu'il cadre lui-même — la mise en abyme ici fonctionne — dans le grillage de cette fenêtre comme s'il découpait le spectacle extérieur selon les cases d'une bande dessinée ainsi que le texte le souligne, le professeur, au tableau, voit ses explications écrites sur les amendements de la Constitution américaine peu à peu envahies par des formules quasi subliminales qui s'avèrent menaçantes : « TUE LES TUE LES TOUS », au point que la police doit intervenir pour sauver les enfants en abattant l'enseignant (d'ailleurs, un remplaçant). Le rapport entre les textes historiques et la violence se trouve redoublé alors que les enfants eux-mêmes, avant d'aller « pour vrai » au Vietnam, jouent d'une part à représenter Lincoln prononçant son célèbre discours de Gettysburg, d'autre part à « [mener] la charge avec des manches à balai et des baïonnettes en papier aluminium [...] sur les fortifications d'Iwo Jima en papier mâché » (p. 140).

Certes, comme on le voit peut-être avec ce dernier exemple, David Foster Wallace n'est pas toujours un pinailleur qui s'empêtre joyeusement dans des phrases filandreuses

et, eût-il bénéficié d'éditeurs refusant toute complaisance à son endroit, peut-être serait-il devenu un écrivain d'une certaine envergure. Mais de là à en faire un des maîtres de la nouvelle ou de la *short story* au pays de Poe, Hemingway, Carver, Barthelme et quelques autres...

Jean-Pierre Vidal

Microfictions postales

Hugues Corriveau, *Cartes postales et autre courrier*, Québec, L'instant même, 2016, 175 p.

LE « GENRE LITTÉRAIRE » de la carte postale n'est pas sans intérêt. D'abord, en raison du contexte de communication. Une personne se trouvant à l'étranger, dans une contrée le plus souvent exotique et dans une situation de voyage, écrit à une personne qui lui est chère et qui est restée au pays. De telles circonstances d'énonciation mettent en jeu les notions de proximité et de distance (à la fois géographique et affective), de familiarité et d'étrangeté, d'obligation et de liberté. À quel point est-on proche de la personne à qui l'on s'adresse ? À quel point la connaît-on ? Lui envoyer une carte postale, est-ce un acte de générosité ou un devoir de civilité ? Cela nous fait-il plaisir ou se sent-on forcé ? Ensuite, il y a la longueur : quoi écrire en si peu d'espace ? Comment sélectionner l'information à donner ? La longueur est liée au contenu : la contrainte d'espace impose un choix dans le propos. On ne peut pas dire tout ce qui nous passe par la tête. On doit trancher. Il faut faire court, cela va de soi, mais en l'occurrence se restreindra-t-on à des renseignements banals (tant qu'à ne rien dire, aussi bien l'assumer jusqu'au bout), ou transmettra-t-on un message important (on en profite pour aller à l'essentiel), ou tentera-t-on de compenser le manque d'espace par un style dense, poétique et évocateur, ou encore énigmatique ? Enfin, il y a l'image : la choisira-t-on admirablement belle ou volontairement kitsch ? Et quel rapport entretiendra le texte avec l'image ? Une dialectique

