



La défiguration des identités artificielles dans l'œuvre littéraire et picturale de Percival Everett

Edina ZVRKO

(UNIVERSITÉ PARIS 8-LITTÉRATURE, HISTOIRE, ESTHÉTIQUE)

Pour citer cet article :

Edina ZVRKO, « La défiguration des identités artificielles dans l'œuvre littéraire et picturale de Percival Everett », *Revue Proteus*, n° 14, (dés)identification de la figure de l'artiste, Phoebe Clarke et Bruno Trentini (coord.), 2018, p. 42-50.

Résumé

Par différents procédés de défiguration plastique et littéraire, Percival Everett bouleverse les formes stratifiées du sens imposé par les catégorisations institutionnelles et sociales. En mettant en œuvre plusieurs stratégies de mise à distance de toute image censée représenter un peuple ou un type d'écriture, l'artiste américain défait la structure conventionnelle du langage, dans une inlassable remise en question de la vérité et du sens. Du fait de l'effacement du déterminisme signifiant de nos systèmes de représentation, il fait surgir un espace neutre qui, loin d'être indifférent ou insensible, incarne le mouvement d'une tension entre le sujet social et l'être de désir. Ses textes littéraires montrent également de quelle façon est libératrice la dialectique de *la présence de l'absent* qui caractérise celui qui, pour écrire, doit d'abord se faire disparaître pour réapparaître ensuite dans le texte en tant qu'*une voix venue d'ailleurs*.

langage — figure — désir — dépersonnalisation — absence

Abstract

By using a variety of disfiguration methods in painting and literature, Percival Everett disrupts stratified forms of meaning imposed by social and institutional categorizations. The American artist dismantles conventional structure of language in a constant questioning of truth and sense by enforcing strategies that allow him to distance himself and his work from the pre-perceived notion that he is supposed to represent a certain people or any particular style of writing. Erasing the fixed forms of meaning, Everett brings up a neutral space that, far from being indifferent or insensitive, incarnates the movement of a tension between social subject and desiring being. His writing illustrates also the liberating effect of dialectic of presence and absence of the singular one who, in order to write, first needs to disappear, and then reappear in the text as a voice from elsewhere.

language — figure — desire — depersonalization — absence

La défiguration des identités artificielles dans l'œuvre littéraire et picturale de Percival Everett

Dès ses premières publications, datant de 1983, l'écrivain et peintre américain Percival Everett revêt un statut d'auteur hors norme. Cette condition est représentée dans le roman *Erasure*¹, paru en 2001, où l'expérience artistique du personnage et du narrateur Thelonious Monk Ellison est une mise en abîme de la création d'Everett, stigmatisée par les clichés raciaux et les catégorisations institutionnelles systématiques de ses œuvres dans le champ littéraire afro-américain. Comme la plupart des micro-canonisations reposant sur des critères sociaux, ethniques, sexuels et autres, ce canon est, pour l'auteur, réducteur, il sous-entend un certain type d'écriture, enraciné dans l'expérience et l'expression *noires*, adressé à un cercle déterminé.

Ayant l'ambition de se libérer des stéréotypes liés à la notion d'« afro-américain », Everett critique les modes de représentation conventionnels, en décrivant sa création comme la recherche des différentes manières de « produire du sens qui sonne comme du non-sens² ». Son intérêt à explorer les potentialités du non-sens explique, d'une certaine manière, la diversité de ses choix artistiques et formels, avec un goût prononcé pour l'abstraction. Si cette dernière est plus aboutie dans ses œuvres picturales, Everett continue à interroger les capacités du langage littéraire, en avouant qu'une de ses ambitions d'écrivain est de créer un roman abstrait.

Né d'une telle aspiration, le roman *Percival Everett by Virgil Russel*, paru en 2013, est le texte narratif dans lequel l'auteur pousse probablement au plus loin la défiguration du langage littéraire. La trame du récit se compose de dialogues entre un vieillard malade et son fils qui lui rend visite, ainsi que de récits que ces deux personnages inventent

et se content l'un à l'autre. Plus on progresse dans le livre, plus le dialogue laisse place à un monologue intérieur du narrateur, dont l'identité s'efface jusqu'à atteindre une neutralité totale, neutralité qui s'annonce comme un signe de libération vis-à-vis des identités imposées par des assignations qui, pour l'auteur, n'auraient rien à voir avec sa création. La question qui se pose est alors de savoir dans quelle mesure cette libération a bel et bien lieu.

Familier des théories linguistiques et psychanalytiques, Everett est très sensible au lien entre l'identité et le langage. La théorie psychanalytique de Jacques Lacan, que l'auteur américain évoque dans plusieurs de ses romans³, souligne le « vide » des structures symboliques en tant que systèmes de représentation conceptuelle qui excluent l'être et le désir. Les premières symbolisations du petit d'homme vont de pair avec le développement de son identité narcissique que le psychanalyste appelle le « Moi ». Dans « Le stade du miroir⁴ », il nous explique qu'en se reconnaissant pour la première fois dans son reflet spéculaire, le petit d'homme se découvre dans une image qui le représente aux yeux des autres, mais qui s'oppose à son mouvement de l'être. Ainsi ce Moi, découvert pour la première fois dans une forme externe, est de nature foncièrement imaginaire. Le devenir du sujet social se poursuit avec l'adhésion au code symbolique du langage, ce qui nécessite le renon-

1. Percival EVERETT, *Erasure*, Anne-Laure Tissut (trad.), Arles, Actes Sud, 2004.

2. Percival EVERETT, *Percival Everett par Virgil Russel*, Anne-Laure Tissut (trad.), Arles, Actes Sud, 2014, p. 280.

3. Dans *Glyphe*, le narrateur évoque explicitement la « phase symbolique » et la « phase imaginaire » du développement psychique telles qu'elles sont décrites par Lacan (*Glyphe*, Anne-Laure Tissut (trad.), Arles, Actes Sud, 2008, p. 77). Le narrateur du *Supplice de l'eau*, en réalisant une méthode de torture, met en scène un dispositif de miroirs dont l'effet d'angoisse correspond à celui décrit par Lacan dans le stade du miroir. Cette théorie inspire également le roman *Erasure* qui sera analysé plus bas.

4. Jacques LACAN, « Le stade du miroir », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 95.

Un auteur « pas assez noir »

cement au désir et à toute une partie de l'être constituée par du non-sens. En tant que tel, le langage est une structure « vide » car il ne donne voix qu'à des individus figés dans leur image narcissique, imaginaire, et leur rôle de sujets sociaux.

Ce travail se propose d'analyser plusieurs procédés de « défiguration¹ » par lesquels l'écrivain et peintre américain déconstruit les représentations codifiées du langage pour libérer sa voix d'artiste de la carapace artificielle imposée par la société et du canon littéraire reposant sur des critères raciaux.

La première partie de notre étude sera consacrée au roman *Erasure* et s'appliquera à montrer comment le texte illustre la transformation progressive du personnage de l'écrivain, Thelonious Monk Ellison qui, sous la pression des médias et de la société, finit par intégrer l'image artificielle imposée par les autres, au prix de la perte de ses aspirations artistiques.

Le roman *Percival Everett par Virgil Russel*, auquel nous nous intéresserons dans un second temps, nous offre des exemples de défiguration littéraire par laquelle l'écrivain se libère de la structure narcissique d'une identité prédéterminée. Soustrait au système logico-langagier, un narrateur à l'identité effacée nous plonge dans l'angoisse de l'être d'où est originaire la parole créatrice ; parole à partir de laquelle il recrée une représentation du soi qui, tout en s'affranchissant des assignations stéréotypées, rétablit un lien avec l'identité afro-américaine.

Les procédés de défiguration et d'abstraction employés dans les œuvres picturales constitueront le dernier objet de notre étude. Nous nous intéresserons à la façon dont ils rejoignent ou s'écartent de l'esthétique littéraire par une ambition à recréer un corps libéré des idées préconçues.

Les premières pages d'*Erasure* nous donnent à lire l'autoportrait du personnage narrateur Thelonious Monk Ellison :

J'ai la peau noire, les cheveux frisés, le nez épaté, certains de mes ancêtres étaient esclaves et j'ai été gardé à vue par des policiers pâlots dans le New Hampshire, l'Arizona et en Géorgie ; selon la société dans laquelle je vis, donc, je suis noir ; c'est ma race. Bien que de carrure plutôt athlétique, je suis nul au basket. J'écoute Mahler, Aretha Franklin, Charlie Parker et Ry Cooder sur disques vinyle et compacts. J'ai passé ma thèse à Harvard, mention *summa cum laude*, dans un sentiment de parfaite horreur. Je suis bon en maths. Je ne sais pas danser. Je n'ai pas grandi dans une ville du centre ni dans le sud rural. Ma famille possédait une petite maison près d'Annapolis. Mon grand-père était médecin, mon père, mon frère et ma sœur aussi².

En dressant son autoportrait, le narrateur superpose deux images, voire deux identités : la première décrit le représentant d'un collectif stigmatisé par des clichés relatifs à la population noire, alors que la deuxième révèle un aspect personnel de Monk en tant qu'individu authentique et différent des autres qui ne s'intègre pas à l'image préconçue par la société selon laquelle il n'est pas « assez noir³ ».

Auteur de parodies de tragédies grecques et d'ouvrages sur le poststructuralisme français, Monk reproche la mauvaise vente de ses livres aux librairies qui situent ses œuvres dans le rayon de la littérature afro-américaine⁴ de sorte que, dit-il, « toute personne versée dans les études afro-américaines n'eût trouvé aucun intérêt » à ce livre et, d'autre part, « un lecteur à la recherche d'une obscure réécriture de tragédie grecque n'aurait pas

1. Nous empruntons le terme de « défiguration » à Evelyne Grossman qui l'utilise pour désigner une « dé-création et re-création permanente [...] des formes provisoires et fragiles de soi et de l'autre » s'opposant aux « idées reçues qui assimilent éducation et repérage des formes, apprentissage des modèles et des rôles, adhésion aux moules et empreintes. » (*La Défiguration*, Paris, Éd. Minuit, 2004, p. 9).

2. Percival EVERETT, *Effacement*, Anne-Laure Tissut (trad.), Arles, Actes Sud, 2004, p. 12.

3. *Idem*.

4. Tout en soulignant qu'*Erasure* n'est pas une œuvre autobiographique, Everett admet que cette partie de l'histoire, où Monk voit ses livres rangés dans le rayon de la littérature afro-américaine, est issue de son propre vécu. (*Reading Percival Everett. European Perspectives*, « An interview : May 3rd, 2005. », Claude JULIEN et Anne-Laure TISSUT (dir.), Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2007, p. 219).

plus pensé à ce rayon qu'à celui du jardinage. Dans un cas comme dans l'autre, conclut-t-il, zéro vente¹ ».

Victime de l'injustice infligée par la catégorisation imposée, Monk est un jour stupéfait du succès considérable d'un livre appartenant au genre des romans de ghetto. Il écrit alors, en signe de protestation, une parodie de *Fils du pays* de Richard Wright – roman traditionnel décrivant une typique expérience noire². Cette parodie fictive – qu'Everett situe au cœur d'*Erasure* en nous donnant à lire ainsi une œuvre dans l'œuvre – est intitulée *Putain* et se caractérise par une forte tonalité humoristique, essentiellement due à l'exagération des clichés propres au genre du roman de ghetto, comme par exemple, l'expression vernaculaire poussée jusqu'à l'analphabétisme.

Dans l'univers fictif d'*Erasure*, *Putain* est publié sous pseudonyme de Stagg Leigh et il remporte un succès immédiat. Confronté à d'importantes difficultés financières, et malgré le dégoût qu'il ressent envers ce pseudo-roman, Monk ne peut pas résister à l'avantage matériel que ce livre lui apporte. Il décide alors d'adopter temporairement l'identité de Stagg Leigh et de se présenter au public déguisé en imitant un auteur garant de l'expérience *noire*, similaire aux personnages marginalisés de ce genre de livres.

Le jeu de miroirs

Bien qu'il sache que tout cela n'est qu'une performance, Monk finit par porter le masque de S. Leigh la plupart du temps, s'enfermant ainsi dans le stéréotype qu'il récuse :

Le terrifiant dans l'histoire est qu'en niant ou refusant toute complicité dans la marginalisation des auteurs « noirs » je me retrouvais au plus loin de l'autre côté d'une ligne n'ayant d'existence qu'au mieux imaginaire. [...] Je devais donc d'échapper à l'oppression économique à un livre du même acabit que ceux que je jugeais racistes. J'allais devoir porter le masque de la personne que l'on m'imaginait être.

1. Percival EVERETT, *Effacement*, *op. cit.*, p. 51 et suiv.

2. Everett explique que les références plus ou moins explicites qu'il fait aux auteurs afro-américains est une façon de leur rendre hommage. (« An interview : May 3rd, 2005 », *op. cit.*, p. 225).

J'avais déjà joué le rôle de l'ignoble Stagg Leigh au téléphone avec mon éditeur ; maintenant, j'allais rencontrer Wiley Morgenstein. J'en étais capable. Ce jeu commençait à m'amuser. Et ce n'était pas mal d'encaisser un chèque³.

Ce jeu n'est amusant que dans un premier temps, quand Monk arrive à maîtriser jusqu'aux moindres détails sa construction délibérée d'une identité artificielle. Cependant, restant dissimulé derrière l'image de Stagg Leigh beaucoup plus longtemps que ce qui était prévu, il se sent peu à peu comme un « homme invisible⁴ ». La situation atteint le comble du paradoxe avec la sélection d'un prix littéraire où Monk est l'un des membres du jury et où, à sa surprise, l'œuvre de son alter ego Stagg Leigh est en compétition. Malgré ses efforts pour convaincre le comité de la futilité du livre qui n'a rien à voir avec l'art et dont l'aspect parodique n'a jamais été saisi par le public, *Putain* finit par gagner le prix.

Arrivé au stade ultime de son jeu, Monk décide de se rendre à la cérémonie en révélant sa vraie identité. Au moment où il se lève pour recevoir le prix en tant que Stagg Leigh, il voit défiler dans son esprit les visages de ses proches et des images de son passé, une voix lui citant des phrases des livres qu'il adorait, mais son effort pour les répéter est vain, il en est incapable. Ainsi, son identité d'artiste passionné de tragédies grecques ne devient qu'illusion et s'efface définitivement au profit de l'image stéréotypée qui finit par le représenter dans la réalité. Everett décrit ce moment de l'effacement de Monk en faisant explicitement référence au stade du miroir, dans le passage final où l'artiste monte sur le podium :

Puis, un petit garçon, peut-être moi enfant, me présente un miroir pour y voir mon visage et c'était celui de Stagg Leigh.

« Maintenant tu es libre de toute illusion, fit Stagg. Quel effet cela fait-il, d'avoir perdu ses illusions ?

3. Percival EVERETT, *Effacement*, *op. cit.*, p. 51 et suiv.

4. Par cette expression, l'auteur fait référence à un des romans majeurs de la littérature afro-américaine : *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* de Ralph Ellison, comme il l'explique dans « An interview : May 3rd, 2005 », *op. cit.*, p. 225.

— Je connais ces mots », dis-je à haute voix, conscient de parler dans le vide.

Puis je me tournai vers le miroir, toujours porté par le garçon. Il le tenait au niveau de ses cuisses et je ne pouvais qu'imaginer l'image encadrée sur la glace.

Je choisis l'une des caméras, la regardai fixement : « Grand Dieu, je passe à la télé¹. »

En adhérant à l'identité de Stagg Leigh, Monk devient celui qui le répugnait – un produit des médias et de la société. L'usage « vide » des mots signale son renoncement à l'aspiration artistique portée par le désir. La langue entre de cette manière au service du moi imaginaire. La dernière phrase du roman d'Everett correspond à la dernière phrase de *Putain*, où elle est prononcée par le personnage d'un gangster afro-américain. Ainsi, l'auteur crée, en clôture du roman, un effet du reflet imaginaire au sein de l'écriture même.

Si Everett choisit de détourner son personnage de la création artistique en le faisant se perdre dans un jeu de miroirs, il poursuit dans sa propre création la défiguration des représentations symboliques du corps narcissique.

Les théories psychanalytiques de Donald Winnicott et de Didier Anzieu nous expliquent qu'à travers la création, les artistes vivent une expérience de la régression qui les éloigne des structures codifiées de leur identité narcissique, représentée par le moi imaginaire, pour les immerger dans un état de dépersonnalisation à partir duquel ils se rapprochent de leur « soi² » plus authentique, ayant son origine dans un vécu préverbal reposant principalement sur l'expérience sensori-affective. Cette « expérience de soi³ » est liée ainsi, avant tout, à un vécu corporel primaire où naît le « soi

originaire⁴ ». De là l'importance de l'investissement corporel dans la création qu'Everett souligne notamment dans son expérience de peintre, en affirmant que, en comparaison avec l'écriture, la relation à la peinture est « immédiate », « plus viscérale » et « émotionnelle⁵ ».

La question qui se pose est de savoir comment utiliser le langage sans perdre le lien avec cette part originelle de soi existant en dehors de l'ordre logico-langagier. La suite de cet article s'intéressera à plusieurs illustrations de la défiguration littéraire et picturale par laquelle Everett écarte son œuvre des représentations codifiées. Dans le roman *Percival Everett par Virgil Russel*, l'auteur procède à une dépersonnalisation de la voix narrative pour atteindre un domaine neutre à partir duquel il donne voix à une parole authentique. Pour nous, l'intérêt sera de voir comment cette parole se situe par rapport à l'identité afro-américaine.

L'expérience poétique et la dépersonnalisation dans *Percival Everett par Virgil Russel*

La maladie met le personnage du père, un des deux narrateurs, dans un état d'esprit semblable à une expérience poétique qui éloigne l'individu de ses repères familiers en le rendant sensible à l'écoute de son être. Paralysé et enfermé dans sa chambre, il se donne pour tâche de continuer à inventer « pour garder l'esprit alerte et fluide⁶ ». Ainsi, il raconte des histoires à son fils qui lui rend visite. La nuit de son installation, il écoute Schubert et réalise qu'il est « né une seconde fois » : « Je lisais Eliot ou un magazine de sport quand mon renouveau s'est produit. [...] Je résolus que je serais la musique tant que la musique durerait⁷. »

Comme Orphée qui trouve son chant après avoir perdu le corps d'Eurydice, le père maintient son esprit zélé en libérant sa voix en tant que narrateur. Ceci lui permet, comme il nous le dit, d'entrer en communion « avec cette part purement

1. *Ibid.*, p. 365.

2. D. WINNICOTT, *op. cit.*, p. 10 et suiv.

3. Le psychanalyste Masud Khan reconnaît la difficulté de définir le « soi » en tant que concept. Ainsi, il préfère parler de « l'expérience de soi » plutôt que du « soi ». Pour lui, le paradoxe essentiel de cette expérience s'explique par le fait que « personne n'est capable de communiquer directement à partir de son soi, pas plus qu'il ne peut lui être relié directement. D'où la nécessité [...] de formes symboliques. Le soi est créé par ses symboles tout autant que ceux-ci le représentent et l'expriment. », (*Le Soi caché*, Paris, Éd. Gallimard, 1976, p. 359).

4. D. WINNICOTT, *op. cit.*, p. 126.

5. P. EVERETT dans « An interview : May 3rd, 2005 », *op. cit.*, p. 224.

6. P. EVERETT, *Percival Everett par Virgil Russel*, *op. cit.*, p. 128.

7. *Ibid.*, p. 151.

animale », « vile et vulgaire¹ » de lui-même. Atteindre « les profondes racines² » de son Moi, telle est l'ambition qu'il se propose de réaliser.

L'aspect poétique et régressif de cette expérience est mis en évidence dans une description qui fait écho aux premiers vers de l'*Enfer* de Dante³ :

Déjà bien avancé sur le chemin de ma soi-disant vie, [...] je me suis trouvé dans les ténèbres [...] rudes et austères, amères comme la mort, mais [...] ce que j'ai vu là, [...] c'était la terminaison d'un monde et le commencement d'un autre, [...] je m'élançai pour poursuivre, [...] quand une panthère se présenta devant moi, puis un lion, puis un amour depuis longtemps perdu, leurs trois têtes dressées, mais la dernière, oh, elle m'apporta une bien grande tristesse, de celle qui vient avec la peur, et elle pleura avec moi malgré sa faim et nous fûmes rejetés dans une lueur, loin des félins, et tandis que j'étais emporté se dressa un homme dont le silence semblait une longue habitude, et en ce lieu stérile je lui hurlai de m'aider et il me récita sa lignée, ce qui ne m'intéressa pas, et il me dit qu'il était poète, ce qui m'intéressait encore moins, et il me dit qu'il ferait la route avec moi et là, je fus impressionné⁴.

Ce passage nous renvoie également à l'expérience poétique décrite par Blanchot, qui réalise selon lui « un renouvellement de soi-même », à travers un « contact avec l'être⁵ » qui parle grâce au silence. De par la figure du poète, la tristesse et la peur, émergées des ténèbres et du silence du paragraphe précité, l'écriture d'Everett signale ce rapproche-

ment de l'être comme une descente progressive vers ce qu'il appelle « l'insondable cœur subaquatique » de sa « psychose⁶ ». Cette descente est traduite au niveau de la narration et de l'écriture par un abandon progressif de l'ordre logico-langagier. La dernière partie du roman nous est racontée par le personnage du père en état de coma. Il nous y livre des réminiscences de son passé, mêlées à des réflexions sur le langage, en prose et en poésie, accompagnées d'images des paysages photographiés par Everett lui-même et censés représenter l'état d'esprit du narrateur.

L'arrivée au point extrême de cette descente, réalisant un contact avec l'être, se manifeste dans l'écriture par ce qu'on peut associer à l'angoisse de l'être. Au terme d'un entrelacs d'images et de réflexions sans lien apparent, le narrateur explicite ce qu'il appelle « les restes rances de peurs anciennes⁷ » et nous les révèle dans le récit d'un souvenir, relaté en trois versions : un jour, le père et le fils sont arrêtés au crépuscule, au volant de leur voiture, par les membres du Ku Klux Klan qui massacrent le premier en le soumettant aux pires tortures alors que le second arrive à s'échapper. Au moment où le texte, ayant parvenu à défigurer le discours normatif, semble s'être entièrement affranchi de l'assignation ethnique, le lecteur assiste à la ré-irruption de la question raciale dans l'œuvre. Cette fois-ci, elle surgit du mouvement de l'écriture en tant que contenu « forclos⁸ » qui cherche son inscription, malgré les tentatives de l'auteur de s'en libérer en conjurant toute question de race. Son apparition à trois reprises dans le texte fait écho à la répétition de la violence à travers l'Histoire. Cette partie du texte se rapproche ainsi des œuvres de mémoire qui cherchent, par la réécriture du passé, à inscrire la violence commise au cours de l'Histoire dans la mémoire des lecteurs, luttant ainsi contre l'oubli dont la conséquence est la répétition des mêmes hostilités.

Les deux premières versions du souvenir de la ren-

1. P. EVERETT, *Percival Everett par Virgil Russel*, op. cit., p. 22.

2. *Idem*.

3. « Au milieu du chemin de notre vie
je me trouvai par une selve obscure
et vis perdue la droiturière voie.
Ha, comme à la décrire est dure chose
cette forêt sauvage et âpre et forte,
qui, en pensant, renouvelle ma peur ! »

Davantage de motifs dont Everett semble s'inspirer sont présents dans la suite du chant dont nous ne citons que quelques premiers vers. Dante ALIGHIERI, « Chant 1^{er} », *Enfer, Œuvres complètes*, A. Pézard (trad.), Paris, Éd. Gallimard, 1965, p. 883.

4. P. EVERETT, *Percival Everett par Virgil Russel*, op. cit., p. 227 et suiv.

5. Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Éd. Gallimard, 1955, p. 105.

6. P. EVERETT, *Percival Everett par Virgil Russel*, op. cit., p. 260.

7. P. EVERETT, *Percival Everett par Virgil Russel*, op. cit., p. 282 et suiv.

8. Terme par lequel Lacan désigne tout élément exclu de la structure symbolique. Cf. Jacques Lacan, « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », *Écrits I*, Paris, Éd. Seuil, 2014.

contre avec le Ku Klux Klan sont racontées à la première personne, du point de vue du père, et la troisième l'est du point de vue du fils. Ce changement introduit une ambiguïté dans la voix narrative parce qu'on se demande si les deux personnages qui s'expriment sont le père et le fils du début du roman, ou si c'est le père qui raconte l'événement vécu avec son propre père. C'est dans cette ambiguïté de la voix narrative que gît une dimension du neutre qui libère à nouveau le moi du sujet écrivain.

Le moi libéré de l'image narcissique

L'ambiguïté de la voix narrative marque le roman dans son intégralité. Dès le début, le malade annonce qu'il raconte des histoires que son fils écrirait s'il écrivait. Quand il en raconte une, c'est à son fils de poursuivre. Le lecteur est constamment guidé par la narration à la première personne, sans que le changement de narrateur soit toujours précisé. Ainsi, la plupart du temps, on ne peut pas savoir qui raconte, du père ou du fils. En anticipant cette ambiguïté, le narrateur commente lui-même la problématique liée à l'incertitude de sa voix :

[...] mais qui exactement raconte cette putain d'histoire ? [...] Est-ce un vieil homme ou le fils du vieil homme ? Non que je sois par nature enclin à me comporter avec déférence envers quelque lecteur que ce soit, ni envers quiconque, d'ailleurs, mais je vais clarifier la question tout de suite, aussitôt, right now : c'est *moi* qui raconte l'histoire¹.

Dans le roman *Glyphe*, l'auteur questionne les potentielles valeurs phénoménologiques et transcendantes de cette voix. Il se demande ainsi si elle a une « apparence² » malgré l'absence qui la caractérise, car celui qui se fait entendre à travers elle est né du silence, d'un « espace hors-langage » :

Tu auras beau, en mon absence, essayer de lire
Mais me voici, devant toi, ici et dans chaque vers,
à nul autre pareil des passagers de la nacelle,
personne qui soit seul dans la vacuité du temps
qui s'étire.
déférer, *ad infinitum*, au fait de ma présence ici,
entre chaque mot, mais nulle part visible,
non pas un être présent, mais pour vous un souci,
un griffonneur, un agresseur, obscur et obscène³.

Ce « moi » de l'instance qui raconte surgit de l'absence d'une identité déterminée. L'auteur émerge ainsi dans le texte, dans la dialectique d'une présence de l'absent, libéré de l'image narcissique qui le détermine de l'extérieur.

Étant « ici » mais « nulle part », la présence du narrateur repose sur cette « puissance du négatif⁴ » qui, comme nous le confirme Blanchot, est le cœur de l'expérience littéraire. En parvenant finalement à exister par cette voix, le personnage du père dans *Percival Everett par Virgil Russel* atteint son objectif : être la musique. Le langage musical étant le moins représentatif de tous les langages artistiques, il saisit au mieux la parole de l'être, en la libérant ainsi des assignations sociales. En tant qu'écrivain, Everett se rapproche de cet effet musical par une neutralité de la voix narrative, née dans le mouvement de l'écriture.

En matière de peinture, dont le dispositif se prête plus facilement à l'abstraction que celui de l'art romanesque, l'auteur dispose de plus de liberté dans la création de la *figure*, dont la fonction n'est pas de signifier mais d'être, comme le souligne Jean-François Lyotard, une « manifestation spatiale que l'espace linguistique ne peut pas incorporer sans être ébranlé⁵ ». De quelle façon la création picturale d'Everett introduit-elle le *figural* dans le discours, en visant à effacer l'image narcissique et à maintenir le mouvement de l'être ?

1. *Ibid.*, p. 150.

2. *Ibid.*, p. 136.

3. P. EVERETT, *Glyphe*, A.-L. Tissut (trad.), Arles, Éd. Actes Sud, 2008, p. 161.

4. M. Blanchot, *op. cit.*, p. 137.

5. Jean-François LYOTARD, *Discours, figure*, Paris, Éd. Klincksieck, 1985, p. 11.

La défiguration picturale

Pour conjurer le figuratif, Everett pratique deux styles d'expression que nous pouvons répartir, selon l'esthétique deleuzienne¹, en « pur figural », qui procède par l'isolation des figures représentatives, et en « abstraction », dont l'objet est la forme pure.

Son tableau le plus figuratif (Fig. 1), représentant trois corps humains, un masculin, un féminin et un troisième sexuellement indéfini, neutralise, voire efface l'opposition entre les sexes. Les figures des corps féminin et masculin surgissent de la surface plus obscure du tableau alors que la troisième émerge du côté de la lumière. En associant le neutre à la lumière, Everett se rapproche de l'idée de la vérité de l'être telle que la décrit Lyotard, une vérité qui ne connaît pas les pôles et les sexes en tant qu'extrêmes opposés. Ce sont, pour le philosophe, « des différenciations au sein d'un être unique » ou « deux existences dans un même être² ».

Dans la série suivante (Fig. 2&3), les relations entre les figures géométriques traduisent une tension entre l'être et le sujet.

En voulant se libérer du carcan des formes, le peintre crée des figures proches de ce que Deleuze nomme par ce terme en disant qu'il s'agit de « formes sensibles » qui surgissent « hors de toute figuration³ ». Un paragraphe du *Supplice de l'eau* – le roman qui adresse une critique aiguë à l'hypocrisie politique des États-Unis⁴ – associe, à nos yeux, l'expérience de l'aliénation des narrateurs d'Everett avec les figures obliques de ses tableaux :

1. Gilles DELEUZE, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Éd. Seuil, 2002, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 139.

3. Gilles DELEUZE, *op. cit.*, p. 19.

4. *Le Supplice de l'eau* critique en grande partie l'hypocrisie politique des États-Unis, qui propagent la démocratie tout en pratiquant des méthodes de torture dans la prison d'Abou Ghraïb et le camp de Guantanamo, piétinant ainsi les droits de l'Homme les plus fondamentaux.



Figure 1 : Percival Everett, *sans titre*, 1999. Huile sur toile. Reproduite avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Figures 2&3 : Percival Everett, *sans titre*, 2001-2002. Huiles sur toile. Reproduites avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Et comment Ismaël Kidder s'intègre-t-il à la culture qui est la sienne ? À dire vrai, il ne s'intègre pas. Afin de ne pas sacrifier au cliché, bien que la tentation ne soit pas si grande que l'abîme est d'une largeur exceptionnelle, en disant que c'est un embout carré dans un trou rond, disons plutôt que c'est un embout rond trop gros pour le trou rond à lui assigné par les instances d'assignation existantes, quelles qu'elles soient. Peut-être ses pieds sont-ils trop énormes. Ou sa tête, en forme de citrouille et compacte. Ou encore les actions du gouvernement de son pays sont répugnantes et, donc, instructives, deux réactions inacceptables, compréhensibles et loin d'être imprévisibles¹.

Le paragraphe met en lumière l'incongruité d'une figure géométrique par rapport aux cadres imposés. Cette tension est traduite sur les toiles par l'opposition entre les figures obliques, introduisant le mouvement, et les lignes noires, structure encadrante qui clôture. L'auteur explique² que cette série est inspirée du concept de « jeux de langage » de Ludwig Wittgenstein, qui définit une vaste gamme de situations dans lesquelles nous utilisons le langage. L'important à souligner est que, malgré le fait que la structure du langage soit fixe, les mots peuvent changer de sens en fonction du contexte dans lequel ils sont employés et cette multiplicité sémantique, le philosophe le précise, « n'est rien de stable, ni de donné une fois pour toutes³ ». Ainsi, le mouvement en question chez Everett est celui du sens, représenté par les figures obliques encadrées par les lignes noires, illustrant, elles, l'immuabilité de la structure langagière conventionnelle. Dans un sens plus général, ces deux éléments peuvent être associés au mouvement de l'être du désir et à la structure symbolique qu'il n'arrive pas à intégrer.

Si nous observons l'évolution des figures sur les toiles, nous pouvons remarquer qu'elles ne sont soumises aux lignes encadrantes que partiellement. Initiées dans un mouvement de libération, elles se soustraient progressivement au cadre imposé. En termes deleuziens, chacune de ces



Figures 4&5 : Percival Everett, *sans titre*, 2005. Huiles sur toile. Reproduites avec l'aimable autorisation de l'artiste.

figures est « un corps déformé qui s'échappe⁴ ». Dans la série d'Everett, cette libération semble maximale dans le tableau (Fig. 5) où un cercle rouge occupe le centre alors que les lignes noires, distordues, redressées et entrecoupées, sont repoussées à l'arrière-plan et voilées par un mouvement circulaire émanant de la figure centrale.

1. P. EVERETT, *Le Supplice de l'eau*, *op. cit.*, p. 123.

2. Entretien avec l'artiste, 22 mai 2013, à Paris.

3. Ludwig WITTGENSTEIN, *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1972, p. 125.

4. Gilles DELEUZE, *op. cit.*, p. 19.

Si l'on compare cette série au paragraphe précité, la peinture semble défigurer ce que le texte ne fait que constater : un sens imposé par une structure définie¹. Cependant – et nous en avons vu un exemple dans *Percival Everett par Virgil Russell* – le mouvement progressif que nous venons de suivre dans la défiguration picturale est présent dans les œuvres littéraires au niveau de la voix narrative, par l'effacement de l'identité du narrateur qui, en se dépersonnalisant progressivement, devient une manifestation de la présence de l'absent, signe d'affranchissement de la figuration du corps narcissique. Dans le premier tableau analysé (Fig. 1), cette libération est créée par le corps neutre, et dans la série (Fig. 2 à 5), elle s'exprime par la transformation des relations entre les éléments des tableaux.

Conclusion

La défiguration, par laquelle l'auteur défait les formes reposant sur des moules et des empreintes, est avant tout dans l'œuvre d'Everett une stratégie de mise à distance par rapport à des discours institutionnels et théoriques. Ceux-ci sont parodiés et critiqués non seulement pour leurs catégorisations canoniques, mais également pour leur conception du langage et de l'identité selon laquelle l'individu est réduit au rôle d'un sujet intégré dans un système de sens préalablement construits.

Par les procédés de défiguration qui scindent le langage dans sa structure conventionnelle en y introduisant du figural, l'auteur porte sa création, et ses lecteurs/spectateurs avec elle, vers des domaines de l'inconnu où le langage ne peut être appréhendé que selon ce qu'il produit en résonnant avec l'être subjectif. Cet « inconnu » est bien propre à l'expérience poétique et artistique. Les auteurs comme Everett cherchent à nous le faire connaître. Nous avons pu le voir au mieux dans l'effet du neutre, où s'annoncent la vérité et la parole littéraire, créées par la défiguration picturale et la voix narrative.

Cependant, au moment où l'identité raciale semble entièrement déjouée par le texte, l'écriture la fait resurgir à travers l'évocation du Ku Klux Klan, traduisant la volonté impérieuse de porter certains événements passés à la connaissance de tous. Ainsi, tout en distanciant son travail de l'expérience noire, l'auteur participe à la construction d'une œuvre de mémoire dont la conscience collective a besoin pour être libérée de la violence et des stéréotypes.

Malgré son ambition de se détourner de toute catégorie définie, l'auteur maintient finalement un lien, tant avec l'histoire de son peuple qu'avec ses prédécesseurs littéraires : les nombreuses références aux auteurs afro-américains et classiques étant, comme il l'explique, avant tout un hommage. C'est ainsi que les différents procédés de défiguration permettent à l'artiste, tout en déviant par rapport à la norme, de trouver une façon toute personnelle de s'inscrire dans la continuité de ses maîtres et de ses prédécesseurs.

Edina ZVRKO

1. Ismaël Kidder, le narrateur du *Supplice de l'eau*, évoque la honte du système politique du pays qu'il représente en tant que son citoyen.

2. Le cas similaire est présent dans les romans *Le Supplice de l'eau* et *Glyphe*.