

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*LE TALL TALE REVISITÉ*

ORALITÉ, RÉALISME ET RÉALITÉ EN LITTÉRATURE AMÉRICAINE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

WILLIAM MESSIER

FÉVRIER 2010

# UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

## Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 -Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article **11** du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Du Guatemala aux Cantons-de-l'Est, en passant par New York et Kamouraska, ce mémoire a été écrit en mouvement. Entre les contrats à la pige, les projets de création, les voyages et autres déménagements, j'ai dû perpétuellement recouvrer l'équilibre entre le confort et l'instabilité. En rétrospective, dans le contexte d'une étude sur la littérature américaine, cela me semble tout à fait approprié. L'année de rédaction constituera pour moi un moment de confirmation : j'ai fait de bons choix. La polyvalence, la constance et l'autonomie nécessaires au processus d'écriture seront désormais des valeurs essentielles dans tous les projets que j'entreprendrai. Il va sans dire que ce constat ne m'est venu qu'avec l'aide de quelques personnes très importantes.

Je tiens d'abord à remercier Jean-François Chassay qui a su gérer, de près ou de loin, mes petites crises d'angoisses propres aux littéraires. Sans son expertise et son enthousiasme, ce projet n'aurait probablement pas pris forme. Il s'est montré des plus compréhensif devant mon horaire relativement chargé et représentera toujours, pour moi, un exemple de cette fameuse « grande sagesse » des gens de lettres.

Merci à Véronique Cnockaert dont l'optimisme, en début de parcours, a constitué l'élan idéal pour entamer la rédaction. Ses encouragements et sa confiance ont été majeurs dans le processus. Merci à mes parents, Bernard et Lucie, et à ma sœur, Véronique. Leur appui sans borne me motive au quotidien.

Enfin, ce travail est pour Anne-Marie, qui accepte, apprécie et alimente le perpétuel mouvement.

## TABLE DES MATIÈRES

<i>RÉSUMÉ</i> .....	<i>iv</i>
 <i>INTRODUCTION</i>	
<i>THE ASTRODOME AND THE FIRST TEEPEE</i> .....	<i>1</i>
 <i>CHAPITRE 1</i>	
<i>RÉALISME ET ORALITÉ</i> .....	<i>12</i>
1.1 <i>Le vernaculaire made in USA</i> .....	<i>12</i>
1.2 <i>Le réalisme américain</i> .....	<i>17</i>
1.3 <i>Folklore et littérature</i> .....	<i>21</i>
 <i>CHAPITRE 2</i>	
<i>L'ORALITÉ CHEZ TWAIN, SALINGER ET KEROUAC</i> .....	<i>26</i>
2.1 <i>Mark Twain et la dialect literature</i> .....	<i>26</i>
2.2 <i>L'écriture de l'oralité : Twain, Salinger et Kerouac</i> .....	<i>37</i>
 <i>CHAPITRE 3</i>	
<i>COOVER ET LE LANGAGE ÉMERGENT</i> .....	<i>59</i>
3.1 <i>Pour un réalisme actuel</i> .....	<i>59</i>
3.2 <i>Death-Cunt-and-Prick Songs</i> .....	<i>68</i>
3.3 <i>L'histoire américaine comme un long tall tale : The Public Burning et l'Oncle Sam</i> .....	<i>89</i>
 <i>CONCLUSION</i>	
<i>COWBOY LOGIC AND THE GREAT AMERICAN BUBBLE GUM</i> .....	<i>107</i>
 <i>BIBLIOGRAPHIE</i> .....	 <i>115</i>

## RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour objectif de signifier l'importance de l'oralité en littérature américaine et d'en faire ressortir les différentes tensions par rapport à la représentation réaliste. Des origines folkloriques de la tradition orale aux avancées formelles des auteurs postmodernes des années 1960, la production narrative aux États-Unis semble obsédée par son propre processus d'énonciation, par sa propre voix, en fonction de deux éléments centraux et fondateurs dans l'expérience nationale : la démocratie et la technologie. L'identité hétérogène et le mouvement perpétuel associés au développement de la nation influencent le rapport au langage et au réel. À ce titre, plusieurs historiens de la littérature considèrent Mark Twain comme le premier écrivain à avoir su incorporer le langage et l'esthétique du folklore de la frontière en littérature. *Adventures of Huckleberry Finn*, son chef-d'œuvre de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, transcende les genres littéraires grâce à une narration humoristique homodiégétique rappelant les plus virulents conteurs de *tall tales* – ces récits rocambolesques et hyperboliques décrivant les exploits des hommes et femmes à la découverte du continent. Issu du mouvement réaliste, Twain sera parmi les premiers auteurs à mettre en relief ce qui reviendra constamment dans les générations suivantes : la reproduction de l'oralité en écriture est toujours empreinte d'autoréflexivité.

Ainsi, de Mark Twain à Robert Coover, en passant par J.D. Salinger et Jack Kerouac, je dresse un historique de l'oralité, de la culture vernaculaire et du travail réaliste en littérature pour montrer comment la réflexion sur le langage devient de moins en moins voilée, de plus en plus centrale. Au lendemain de la Guerre civile, Twain aborde la problématique de la représentation réaliste en fonction d'un idéal démocratique. Dans les années 1950, Salinger et Kerouac donnent un nouveau souffle à la langue vernaculaire en littérature, en y incluant une dimension poétique de plus en plus expérimentale tout en restant accessible. Enfin, dans la mouvance du postmodernisme, Coover revendique une esthétique réaliste qui tient compte des nouvelles complexités de la représentation du réel. Devant l'émergence de la cybernétique et des multiples réseaux de sens, l'auteur tente de réactualiser les mythes, légendes et archétypes du vernaculaire américain.

Mots-clés : LITTÉRATURE AMÉRICAINE; ORALITÉ; VERNACULAIRE;  
FOLKLORE; RÉALISME; POSTMODERNISME

## INTRODUCTION

### THE ASTRODOME AND THE FIRST TEEPEE

*I wish I was a trapper  
I would give a thousand pelts  
To sleep with Pocahontas  
And find out how she felt  
In the mornin' on the fields of green  
In the homeland we've never seen.*

*And maybe Marlon Brando  
Will be there by the fire  
We'll sit and talk about Hollywood  
And the good things there for hire  
And the Astrodome, and the first teepee  
Marlon Brando, Pocahontas and me  
Marlon Brando, Pocahontas and me.*

Neil Young, « Pocahontas »

Pocahontas, Hollywood et un stade de baseball, voici comment le chanteur rock d'origine canadienne Neil Young résume plus de trois siècles d'histoire américaine, dans sa chanson de 1979 intitulée « Pocahontas ». Au cœur de la thématique, il y a d'abord un traitement folk-rock, post-hippie, de l'imaginaire américain, et un regard contestataire sur le sort des Amérindiens lors de l'expansion nationale. L'auteur voudrait rompre avec les lois du temps et s'asseoir près d'un feu avec Pocahontas, légendaire princesse du Nouveau-Monde, et Marlon Brando, prince rebelle du cinéma hollywoodien des années 1950 et grand défenseur des Premières nations. Le saut spatiotemporel est gigantesque : l'une est sur la côte Est du continent, à l'aube du XVII<sup>e</sup> siècle, l'autre naît alors que la conquête de l'Ouest n'est plus qu'un mythe. Néanmoins, il est étonnant de constater dans la composition de Young à quel point ces éléments de la mythologie nationale ont un sens renouvelé dans l'histoire

américaine. L'expansion violente de la nation et l'émerveillement des trappeurs vis-à-vis de la splendeur du territoire sont mis en parallèle avec les institutions du divertissement du XX<sup>e</sup> siècle aux États-Unis. Qu'ils parlent du tipi ou de l'Astrodome, le tout premier stade sportif construit en forme de dôme, Young, Brando et Pocahontas sauront bien s'entendre.

Le continent américain est souvent représenté par des éléments naturels. La nature grandiose et sauvage, la terre promise, l'Ouest incommensurable; ce ne sont que quelques éléments d'une perception globale nourrie notamment par le folklore national. Les légendes de Paul Bunyan, de Davy Crockett et de Billy the Kid – bûcheron, trappeur et cowboy –, représentent l'homme devant composer avec un environnement imprévisible, un territoire vaste et une faune et une flore riches et extravagantes. Ce sont les aurores boréales et les immenses étendues vertes dont parle Neil Young, par exemple. Toutefois, il est bon de se rappeler que l'importance de la technologie, dans la fondation des États-Unis, ne peut être exagérée. Comme l'explique John A. Kouwenhoven, dans un ouvrage primordial pour l'étude des champs culturels américains,

[t]he least mechanized of all aspects of our society – the lives of men and women on the advancing frontier – depended upon the machine-made rifles and revolvers which enabled the pioneers to kill game and outfight the Indians, upon the steamboats and railroads which opened up new country for settlement, and upon the telegraph which made rapid intercommunication possible.<sup>1</sup>

En fait, la nation américaine elle-même s'est définie avec l'essor d'une société industrialisée dans un environnement naturel « sauvage ». La technologie et la démocratie, comme deux flambeaux de la civilisation occidentale, ont forgé l'identité nationale. D'ailleurs, le premier recueil de poésie marquant des États-Unis, soit *Leaves of Grass* de Walt Whitman, traite autant de la géographie et de l'espace

---

<sup>1</sup> John A. Kouwenhoven. *The Arts in Modern American Civilization*. W.W. Norton & Company, New York, 1967, p. 5.

américain que des innovations technologiques. Il est donc intéressant que Neil Young établisse une si grande proximité entre deux éléments-clés de l'Amérique post-industrielle et un des mythes fondateurs du folklore américain. Les personnages de la chanson trouvent un terrain commun en parlant non pas des vérités intrinsèques de l'existence, de politique ou de philosophie, mais bien de choses aussi concrètes que la culture populaire, l'argent et la technologie : « We'll sit and talk about Hollywood/And the good things there for hire/And the Astrodome, and the first teepee »<sup>2</sup>. Évidemment, la thématique et son traitement demeurent éminemment populaires – force est d'admettre qu'il n'en ressort pas beaucoup plus qu'une bonne chanson folk-rock –, mais on peut en dégager des vérités qui semblent s'étendre sur toutes les sphères culturelles du pays, depuis sa fondation : les frontières, en Amérique, n'existent que pour être dépassées, l'expérience n'est jamais statique. Plus fortement, il semble que le discours associé à de telles assertions doit demeurer essentiellement pragmatique. Comme l'explique Lucy Lockwood Hazard, dont le nom semble la prédestiner à étudier l'Amérique des pionniers et ses forêts dangereuses :

[L]ife in America has been conditioned by the perennial rebirth of the frontier. The successive frontiers present a moving picture of American life – moving geographically and chronologically from the Atlantic settlements of the 17th century to the California mining camps of the 19th century ; moving economically from the pathfinder, the trapper, to the exploiter, the land-speculator.<sup>3</sup>

En plus de renvoyer indirectement au rôle du cinéma dans la culture américaine, cette notion de « moving picture » rappelle le perpétuel renouvellement de l'identité américaine, du fait qu'elle s'est fondée sur la mobilité que lui a permis la technologie et sur la perméabilité de l'idéal démocratique. En littérature, le travail sur le langage semble être à la remorque d'un pragmatisme inhérent à une telle culture technologique et démocratique. Par le moyen de l'oralité propre à la culture

<sup>2</sup> Neil Young. « Pocahontas » dans *Neil Young Unplugged*. Reprise Records, 1993.

<sup>3</sup> Lucy Lockwood Hazard. *The Frontier in American Literature*. Frederick Ungar Publishing Co., Inc., New York, 1967, p. xviii.



populaire, au folklore, bon nombre d'auteurs situeront dans leurs œuvres ce qui deviendra central, de l'Amérique de Benjamin Franklin à celle de Barack Obama : le vernaculaire.<sup>4</sup>

Au cours de l'histoire américaine, de nombreux auteurs et penseurs chercheront à se défaire de l'héritage britannique, dans un esprit de recommencement propre à la conquête du Nouveau Monde et perpétué par la religion puritaine, mais surtout mis de l'avant par le sentiment national fort à l'issue de la Guerre civile. L'imaginaire brut, à la fois sauvage et concret, entourant la conquête du territoire influencera la quête d'autonomie en fonction d'un esprit tout aussi *rough and rugged* : ce qu'Alessandro Portelli nommera « the rough sincerity of the American language »<sup>5</sup>. Par exemple, si le poète Ralph Waldo Emerson observe qu'en ce pays « [l]ife is our dictionary »<sup>6</sup>, Walt Whitman célèbre pour sa part la nation américaine via un médium oral. Son poème intitulé « I Hear America Sing », présente un narrateur qui décrit les menuisiers, les maçons, les cordonniers et autres ouvriers, chantant à travers le pays leurs mélodies respectives, comme une chorale nationale, un *medley* tiré du fameux *melting-pot* américain : « Each singing what belongs to him or her and to no one else »<sup>7</sup>. À travers une sorte de folklore chansonnier, il reconnaît l'Amérique, ou plutôt ce qui en forme, selon lui, les assises : la classe ouvrière. Chez Whitman, dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'identité nationale passe par un langage populaire et, par le fait même, l'oralité occupe un rôle prépondérant en littérature.

---

<sup>4</sup> Le terme « vernaculaire » est un adjectif : on devrait parler du langage vernaculaire, ou de l'architecture vernaculaire. Cependant, à l'instar de Kouwenhoven, je l'utiliserai dans ce mémoire comme un nom pour signifier un concept qui sera défini dès le premier chapitre. Si je me permets cet écart orthographique, ce n'est que dans le but de mieux circonscrire un concept relativement complexe sans alourdir la forme. Notons d'ailleurs qu'en photographie, il existe un mouvement qui s'est développé dans les années 1970 avec Stephen Shore et William Eggleston, nommé « the American vernacular » (Stephen Shore. *American Surfaces*. Phaidon Press, New York, 2005, p. 6). J'écrirai donc « le vernaculaire en littérature » de la même manière qu'on traiterait du « vernaculaire en photographie », ou encore du « fantastique au cinéma ».

<sup>5</sup> Alessandro Portelli. *The Text and The Voice*. Columbia University Press, New York, 1994, p. 160.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>7</sup> Walt Whitman. *Leaves of Grass*. Bantam Books, New York, 2004, p. 11.

Son recueil *Leaves of Grass* est parsemé de *songs* qui trompent quelque peu le lecteur puisqu'elles se lisent – et doivent sans doute être lues – comme des poèmes, mais s'entendent également comme des chants folkloriques. Elles sont étroitement liées à la voix et au vernaculaire.

D'ailleurs, le XX<sup>e</sup> siècle américain nous offrira une quantité remarquable d'ouvriers-chanteurs; pensons seulement à Woody Guthrie, Hank Williams, Leadbelly, Bruce Springsteen, et même Louis Armstrong. En plus d'agir à titre d'ambassadeurs de la classe ouvrière dans le monde artistique, ces hommes se distinguent par un propos fortement ancré dans le quotidien. Leur voix éraillée et sincère, sans fioriture et sans la moindre délicatesse, en fait, selon plusieurs, de fiers représentants de l'esprit américain. En ce sens, même la distorsion de la guitare électrique dans le rock'n'roll – cette rencontre entre l'innovation technologique et la tradition folklorique – évoque une dureté qu'on associe fréquemment à la voix américaine.

Dans *The Text and the Voice*, Alessandro Portelli s'intéresse à l'importance de cette oralité dans la littérature des États-Unis; plus précisément à cette identité forgée autour de la notion de voix et à ses représentations littéraires. Il semble d'ailleurs répondre au propos de Hazard en ce qui a trait au rapport au temps et au mouvement, le rapprochant cette fois du langage américain :

America's fluid frontiers, its composite, mobile, egalitarian democracy, the degree to which it seems, more than any other nation, to live in the present : all these traits are intentionally evoked in American literary writing by the improvisational, digressive, expansive, fluid and time-bound mark of the voice.<sup>8</sup>

C'est à partir de cette hypothèse que je m'intéresse aux rapports entre oralité, réalisme et réalité dans la littérature américaine. Comme Whitman et sa description du « chant » de l'Amérique, il semble que de nombreux auteurs aient voulu traduire

---

<sup>8</sup> Alessandro Portelli. *Op. cit.*, p. 81.

la réalité de leur pays en utilisant des formes de l'oralité dans l'écriture. Plus radicalement encore, l'oralité joue un rôle majeur dans l'instauration d'une littérature nationale qui se démarque ainsi de l'écriture britannique en développant des valeurs de progrès et de démocratie, dans un esprit pragmatique fort. De nombreux critiques, dont Jean-François Chassay, observent que les origines mêmes de cette tradition orale coïncident habituellement, dans l'imaginaire américain, avec la naissance de la nation.<sup>9</sup> En remontant d'abord aux fondements du *yarn* tiré du folklore et des récits de la frontière, même les histoires les plus rocambolesques et fantaisistes préconisent une culture vernaculaire importante.

Plus globalement, force est de constater que l'ensemble de la culture américaine se définit via ses formes les plus populaires. Le folklore, le sport et le cinéma sont considérés comme de monuments inébranlables de l'esprit américain – au même titre que le théâtre pour les Anglais et que la littérature pour les Français. Au XX<sup>e</sup> siècle, c'est le jazz qui peu à peu se fait une niche au sein de la production artistique *high-brow* des États-Unis. Or, malgré toute la sophistication technique qu'on se doit d'y reconnaître, même cette forme musicale est un métissage plus ou moins populaire, né de la rencontre de musiciens classiques avec d'autres plus près du blues afro-américain, plus près d'une tradition vernaculaire forte.

Dans ce travail, je cherche à démontrer comment la littérature n'échappe pas à ce phénomène. Plusieurs auteurs ont su se tailler une place parmi l'élite intellectuelle tout en exploitant des thèmes et un langage éminemment populaires. J'y observe dans un premier temps l'évolution du langage américain en fonction d'un idéal démocratique et de l'essor de la technologie : l'affirmation « rude » d'une identité en constant mouvement, et l'importance d'adopter un langage efficace pour l'exprimer. Je décris comment la naissance du mouvement réaliste américain fait de l'oralité un

---

<sup>9</sup> Jean-François Chassay. *Robert Coover. L'écriture contre les mythes*. Éditions Belin, Paris, 1996, p. 35.

outil littéraire. Par ailleurs, même la littérature romantique présente souvent le réel de manière très technique, factuelle, comme on l'aurait lu dans le texte réaliste. La narration de *Adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain, publié en 1884, constitue une première brèche dans l'esthétique réaliste américaine par son introduction du langage populaire au rang de voix littéraire. Sa pertinence, en ce qui me concerne, relève du fait que la thématique du langage, de l'idiome américain, est centrale chez Twain. Ce texte sert donc de première borne sur mon parcours littéraire. On voit comment Twain se démarque des autres auteurs de la *dialect literature*, notamment en se moquant presque de l'attention démesurée qu'ils prêtent à la retranscription authentique du parler régional. De plus, Twain récupère déjà les principes des *tall tales* et un langage folklorique pour l'intégrer à un projet littéraire « folklorisant ». Les tensions entre le populaire et le littéraire, ce que l'on nommerait le *low-brow* et le *high-brow*, prennent forme grâce à un rapport particulier à l'oralité.

Je poursuis ensuite le parcours historique du langage américain en m'arrêtant un demi-siècle après la publication du roman de Twain. La critique littéraire américaine a effectué un parallèle entre *Adventures of Huckleberry Finn* et *The Catcher in the Rye* de J. D. Salinger tellement souvent qu'il serait pratiquement impensable d'étudier l'évolution de l'oralité sans aborder ce dernier. Les rapprochements entre les deux ouvrages sautent aux yeux : ils mettent en scène un narrateur adolescent aux prises avec une vision marginale de la société. Puis, plus pertinemment encore, ils se distinguent tous deux dans l'histoire littéraire américaine par leur recours à un langage vernaculaire très imposant, à l'aide d'une narration homodiégétique. Toutefois, si le récit de Twain se fonde sur une oralité mise à l'écrit, donc toujours à la remorque d'une structure littéraire, à l'inverse, l'écriture de Salinger s'appuie sur l'oral sans chercher à camoufler l'artifice pour autant. Holden Caulfield, le narrateur du roman, termine son récit en affirmant qu'il ne *dira* plus rien. Huckleberry Finn, lui, clôt le roman en avouant ne plus rien avoir à *écrire*. La différence est importante puisqu'elle marque le changement du rôle de l'oralité dans

les années 1950 et 1960, en littérature américaine : quelques décennies avant Salinger, les expérimentations langagières de Gertrude Stein et autres modernistes auront fait de l'oralité une fin en soi. Chez Salinger, elle passe par le vernaculaire adolescent de l'époque dans *The Catcher in the Rye* (1951). Ses autres récits la font passer par un langage plus raffiné, toujours soutenu par des mécanismes oraux qui en dynamisent l'écriture. Ici, la visée réaliste, sa valeur programmatique, bien qu'on la sente toujours présente, n'est plus centrale. Les fonctions techniques et mimétiques du langage, dans une visée démocratique, cèdent de plus en plus place à l'expérimentation langagière. Les incessantes digressions de Holden Caulfield soulignent la précarité de l'équilibre entre l'oral et l'écrit. Le succès populaire de l'œuvre démontre toutefois que le langage qui s'y trouve demeure très efficace, en perpétuant notamment la tradition du *tall talk* et des *tall tales*.

Dans les pas de Salinger, Jack Kerouac fait de l'oralité un jeu. Avec sa prose bop spontanée, l'oralité gagne en musicalité. Elle se distingue partiellement de la tradition réaliste pour s'approcher d'un jeu formel. Jeu qui s'inscrit, malgré tout, dans un traitement du langage oral de l'époque : le *jive*, le *jazz-talking* ou le *slang*. Et ce jeu traduit même un certain nombre de revendications sociales de cette génération dite « Beat ». Néanmoins, le mimétisme langagier de Kerouac vise, selon l'auteur lui-même, un effet plus sonore, voire musical, que vernaculaire. Avec *On the Road* (1957), il se sert d'une oralité déjà rythmée pour en faire un long flux expressif, pour expérimenter avec la forme comme le faisaient les musiciens jazz à la même époque. Comme avec Salinger, l'utilisation de l'oralité gagne en paradoxes : l'auteur refuse de considérer le langage comme étant un pur objet technique et choisit plutôt d'y infuser un sens esthétique. En fait, on voit dans ce premier chapitre comment l'utilisation d'un langage « réaliste » en littérature américaine devient de moins en moins programmatique et de plus en plus esthétique. En d'autres mots, son effet réaliste est de plus en plus ambigu. Dans mon étude, cette évolution se traduit en un traitement

autoréflexif du langage et aboutit aux questionnements littéraires des auteurs postmodernes de la fin des années 1960.

Plus d'un siècle après la première publication des poèmes de Whitman, le vernaculaire semble toujours jouer un rôle primordial dans la littérature nationale. Toutefois, dans un contexte postindustriel, où les structures sociales sont en rapide transformation, où la réalité devient de plus en plus virtuelle grâce à de nouveaux modes de communication, la définition même du réel se modifie. C'est dans cette mouvance que Robert Coover envisage d'utiliser l'oralité dans la fiction. En fait, il investit l'espace littéraire d'une oralité qui s'est construite explicitement ou implicitement autour d'une volonté de réalisme. Les deux ouvrages étudiés ici, *Pricksongs & Descants* (1969) et *The Public Burning* (1976), présentent un traitement particulier du vernaculaire et de formes traditionnellement « folklorisantes » (*fairy tale*, *tall tale*, récits bibliques, etc.) qui mettent en œuvre un renversement des postulats réalistes en littérature. Empreint d'autoréflexivité, le langage qu'on y trouve est à la fois porteur des signes consacrés d'une réalité socioculturelle proprement américaine (le *folk speech*), et le symptôme d'une volonté d'aborder ces mêmes signes d'une nouvelle façon – plus actuelle, diront certains, dans sa représentation de la réalité.

Si l'écriture métafictionnelle de Coover gagne en transparence en utilisant un langage oral qui évoque celui de ses prédécesseurs, elle n'en est pas moins complexe, et elle n'attire certainement pas plus de lecteurs. En fait, tandis que Twain se sert du langage « folklorique » en partie pour élargir son lectorat, le même procédé, plus de 70 ans plus tard a pour effet de rebuter le lecteur, de densifier la lecture. Comme l'affirme John Kuehl, il existe une limite à l'expérimentation formelle avec le langage

au-delà de laquelle l'écriture devient illisible.<sup>10</sup> Sans basculer dans l'hermétisme, Coover profite des tensions que soulignait déjà Twain, concernant la représentabilité du réel à même le langage, pour retranscrire une oralité qui semble de moins en moins *écrite*, et qui ne répond pas toujours aux codes du langage écrit (absence de ponctuation, grammaire déficiente, orthographe phonétique). Ceci a pour effet de rendre certains de ses textes plus ardu pour bon nombre de lecteurs, puisqu'ils donnent à lire une déconstruction des signes consacrés de la littérature réaliste américaine. De surcroît, ce qui rend les textes de Coover pertinents, c'est leur rapport aux formes traditionnelles du récit, et leur récupération des mythes fondateurs de la nation. À tous les niveaux, l'auteur s'en prend à la tradition.

En plus du survol historique, dans lequel Coover se distingue, cette étude sur l'oralité naît de différents constats de lecture dans les œuvres de ces canons de la littérature américaine. Alessandro Portelli, quand il évoque les principaux éléments de l'oralité, parle de répétition, de variation, de digression, de combinaison et de montage.<sup>11</sup> On trouve ici les points majeurs de mes observations à propos de l'écriture de Twain, Salinger, Kerouac et Coover. Plus fortement, mes interrogations naissent d'un constat global : ces quatre auteurs majeurs emploient l'oralité à différents niveaux et il semble en ressortir inmanquablement une réflexion sur l'écriture réaliste aux États-Unis, et sur l'expérience américaine. Il en résulte toujours à des degrés relatifs une autoréflexivité du langage. L'écriture de Twain est perçue comme un pont entre le langage populaire, folklorique et le langage littéraire, artistique. À l'inverse, tout en cherchant ironiquement à reproduire plus ou moins le même traitement langagier, l'écriture de Coover semble dynamiter ce même pont. Mon objectif est donc de mettre en évidence la fascination des écrivains américains pour la *voix*, et de montrer comment elle découle d'une volonté de représenter la réalité

---

<sup>10</sup> John Kuehl. *Alternate Worlds. A Study of Postmodern Antirealistic American Fiction*. New York University Press, New York, 1989, p. 311.

<sup>11</sup> Alessandro Portelli. *Op. cit.*, p. 81.

instable, mobile, d'une nation dont les frontières – réelles ou symboliques – sont toujours en devenir, et dont l'identité s'est construite autour d'un idéal de proportions mythiques. En fait, tous les auteurs étudiés ici semblent percevoir l'écriture comme une technologie qu'on doit maîtriser afin d'évoquer un réel complexe, comme un mécanisme qui laisse paraître son fonctionnement, ses écrous et ses boulons, son processus. Et Coover se distingue en ceci que son utilisation « technologique » de l'oralité ne le rapproche pas d'emblée de l'idéal démocratique américain. À tout le moins, il ne suit pas exactement les mêmes principes que Twain. En fondant leur travail artistique sur une quête langagière, ces quatre auteurs invitent un questionnement élémentaire au sujet de l'écriture en Amérique.

Portelli est souvent cité dans ce mémoire. Son apport théorique dans mes recherches est majeur. En affirmant que « [t]he text based on the voice rests on shifting, immaterial foundations »<sup>12</sup>, il me permet de poser les deux questions essentielles sur lesquelles portent mon travail : en tant qu'auteur, comment peut-on utiliser l'oralité de façon réaliste? Et que peut nous dévoiler cette « instabilité » du langage au sujet de l'expérience américaine?

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 160.



## CHAPITRE 1

### RÉALISME ET ORALITÉ

#### 1.1 – LE VERNACULAIRE *MADE IN USA*

« Simplify, simplify »<sup>13</sup> écrit Henry David Thoreau durant son isolement de deux ans dans la forêt de Walden Pond, de 1845 à 1847. Cet impératif s'adresse à l'Amérique en pleine croissance économique et politique à l'époque, mais il ne s'en dégage pas moins une valeur récurrente dans la pensée américaine du XIX<sup>e</sup> siècle. L'auteur aux penchants anarchistes scande d'ailleurs le mot « simplicity » tout au long de son récit, comme un slogan pour sa campagne solitaire, dans les bois du Massachusetts. Dans un article portant sur l'émergence de la nouvelle réaliste aux États-Unis, durant la décennie de 1850, Robert F. Marler examine un élément clé de la production artistique de son pays :

Americans, it was often said, are a practical people who require fiction to "answer to our want as human beings, of mixed earth and spirit... We cannot suffer the mortal to shake off his cares of earth, his crown of thorns, and deliver himself to a land of dream and vapour [...]"<sup>14</sup>

En d'autres mots, selon plusieurs à cette époque, l'être humain ne peut se défaire de ses préoccupations concrètes, matérielles, alors même que l'on tente de définir l'identité américaine en fonction d'un territoire vaste et diversifié, à l'aube d'une vague importante d'immigration. Le modèle pragmatique dans les écrits autobiographiques comme *The Way to Wealth* de Benjamin Franklin, l'un des pères

---

<sup>13</sup> Henry David Thoreau. *Walden and Other Writings*. Modern Library, New York, 2000, p. 87.

<sup>14</sup> Robert F. Marler. « From Tale to Short Story : The Emergence of a New Genre in the 1850's » dans *American Literature*. Vol. 46, no 2, May 1974, p. 158.

fondateurs de la nation, au XVIII<sup>e</sup> siècle, semble inspirer toute une lignée d'auteurs dans les deux siècles qui suivront. Dans une certaine mesure, le caractère américain n'accorde que très peu d'importance à la contemplation et à l'oisiveté; pour reprendre la pensée de Marler, le propos politique, artistique et philosophique ne doit jamais paraître trop loin de la réalité concrète, quotidienne. Même si de nombreux auteurs comme Thoreau s'opposent à l'essor de la productivité à tout prix, leurs écrits suggèrent tout de même un attachement indéniable au concret, à la terre, à la nature, à ces « essential facts of life »<sup>15</sup>, qui affectera grandement le développement de la littérature nationale.

Walt Whitman écrit d'ailleurs « A Song of the Rolling Earth » en hommage à ces « mots » que renferment le sol, la mer, les arbres; ces mots essentiels à toute création : « The workmanship of souls is by those inaudible words of the earth [...] »<sup>16</sup> Au-delà des relents transcendants, voire romantiques, de cette pensée, l'écriture de Whitman s'ancre dans la célébration du concret, de l'essentiel, et ce, à même une poésie libérée de tout excès formaliste. Comme l'indique Justin Kaplan, dans son introduction à une édition de *Leaves of Grass*, « he had rejected conventional literary themes, stock ornamentation, romance, rhyme, formalism – anything that reflected alien times, alien traditions, and social orders »<sup>17</sup>.

Selon certains théoriciens, ce sentiment vis-à-vis du pragmatisme américain irait de pair avec les avancées technologiques et scientifiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : « A spirit of progress, based in part on the lure of material improvement, helped America move on from the tragedy of the [Civil] War. [...] Such pragmatic relativism affected fiction. »<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Henry David Thoreau. *Op. cit.*, p. 86.

<sup>16</sup> Walt Whitman. *Op. cit.*, p. 185.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. xix.

<sup>18</sup> Robert Falk. « The Writer's Search for Reality » dans *The Gilded Age*. H. Wayne Morgan (dir.), Syracuse University Press, Syracuse, 1970, p. 228.

C'est dans cet esprit que se développera plus tard la philosophie pragmatique de William James, frère du romancier Henry James. Lors d'une conférence offerte en 1906, il décrit le penseur pragmatiste typique comme suit : « [Il] s'attache aux faits, à la réalité concrète, observe la vérité à l'œuvre sur des cas particuliers, pour généraliser ensuite. Pour lui, la vérité devient un nom générique désignant la valeur de toute une série de choses qui fonctionnent au sein de l'expérience »<sup>19</sup>. James cherche à répondre à un besoin pressant, depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, d'équilibre entre science et religion. Selon lui, ce qu'il faut au peuple américain, « c'est une philosophie qui non seulement sollicite nos facultés intellectuelles d'abstraction, mais encore soit en prise directe avec le monde réel de nos vies humaines finies. »<sup>20</sup> Ainsi, l'auteur fait de l'expérience concrète le point de départ de tout élan philosophique, de toute recherche de vérité. Il est bon de spécifier que James ne revendique pas la paternité d'une telle théorie, mais avoue lui-même sa dette envers John Stuart Mill, père de l'utilitarisme, et envers Locke, Berkeley et Hume, figures marquantes de l'empirisme anglais.

Dans *The Arts in Modern American Civilization*, John A. Kouwenhoven examine l'émergence d'une tendance artistique aux États-Unis au cours du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il nomme le vernaculaire. En lien avec les affirmations de Falk citées précédemment, il observe qu'un fossé se creuse, dans la société américaine de l'époque, entre les avancées de la science et de la technologie, et les postulats traditionnels de la religion. L'écart s'élargit de plus en plus entre ce que l'homme sait, et ce en quoi il croit. À cause de cela, le monde des connaissances se polarise : d'un côté, la science et l'industrie se développent à un rythme effréné, de l'autre, la religion refuse de suivre le pas et contraste, par le fait même, avec l'esprit technologique qui émerge. Selon Kouwenhoven, la tendance vers le vernaculaire

---

<sup>19</sup> William James. *Le pragmatisme*. Éditions Flammarion, Paris, 2007, p. 130.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 95.

relève d'une certaine méfiance envers ces nouvelles incertitudes qu'impose la polarisation du monde des connaissances. Il y a un certain essor de l'empirisme, se développant en art sous la forme de créations et de conceptions très solidement ancrées dans la réalité du quotidien américain : c'est le vernaculaire, une forme artistique que Kouwenhoven apparente au *folk art*, ou à l'artisanat. Dans un autre essai de ce dernier, intitulé *The Beer Can by the Highway: Essays on What's "American" about America*, sa description des pratiques artistiques en Amérique rappelle la philosophie pragmatique de William James :

These new "folk arts" are [...] the product of people directly involved with the dynamic forces of contemporary life [...]. In order to distinguish them from the more familiar folk arts, I labeled these the vernacular arts – meaning by that the empirical attempts of ordinary people to shape the elements of their everyday environment in a democratic, technological age. Specifically, I meant the books, buildings and artifacts of all sorts whose forms have been shaped as a direct response to the new elements which democracy and technology have introduced into our environment within the past hundred and fifty years.<sup>21</sup>

En littérature, cette tendance se traduit par l'apparition de formes de dialectes mises à l'écrit. Le romancier James Russell Lowell écrit en 1867 que le premier postulat d'une littérature nationale doit contenir l'idée qu'un peuple devrait utiliser le langage « as if it were a living part of their growth and personality, not as the mere torpid boon of education or inheritance. »<sup>22</sup> Quelques années plus tard, Mark Twain avoue n'avoir aucun intérêt pour le divertissement des classes « cultivées », de l'aristocratie, ou, pour reprendre les termes de l'anthropologue Jack Goody, d'une élite lettrée. Ses aspirations se sont toujours tournées, selon lui, vers une bien plus grande cause : cultiver les masses.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> John A. Kouwenhoven. *The Beer Can by the Highway. Essays on What's "American" about America*. Double Day & Company, Inc., Garden City, 1961, p. 132.

<sup>22</sup> John A. Kouwenhoven. *The Arts in Modern American Civilization. Op. cit.*, p. 7.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 108.

L'utilitarisme, lié à cette idée de cultiver les masses, est donc primordial, même en art. En fait, ce que les premiers écrivains du vernaculaire font au langage – le simplifiant, le débarrassant d'« excroissances » purement stylistiques, voire décoratives – correspond exactement à ce que les ingénieurs, mécaniciens et constructeurs américains font au design d'engins et de bâtiments de la même époque. Par ailleurs, si pour Cecelia Tichi, au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, l'ingénieur remplace le cowboy dans l'imaginaire collectif, force est de croire que le rapport au mythe de la frontière a pris un tournant encore plus technologique.<sup>24</sup> Cette tendance concorde d'ailleurs avec d'importantes réformes grammaticales dans l'anglais américain. Dans son étude sur le roman régionaliste aux États-Unis, Harry Bernard décrit le rapport des auteurs de cette période au langage : « S'ils gardent l'anglais comme langue de communication, [...] ils l'assouplissent et l'enrichissent par l'invention populaire, la torturent jusqu'au *slang*, leur argot particulier. »<sup>25</sup> Il est d'ailleurs pertinent de noter que, dans l'un des différents groupes désignés par l'État pour instaurer les réformes langagières de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, figure un certain Samuel Langhorne Clemens – le véritable nom de Mark Twain.

L'anthropologue Walter J. Ong affirme que l'écriture représente une innovation technologique par rapport à l'oralité, comme la calculatrice par rapport au calcul mental.<sup>26</sup> Une société passe d'un mode de communication orale à l'écrit dans une volonté de gagner en efficacité et de mieux « enregistrer » son histoire. Dans l'optique du pragmatisme de James et du vernaculaire tel qu'énoncé par Kouwenhoven, cette notion gagne en paradoxe puisque le langage américain tend à se faire plus pratique, efficace, en se réappropriant l'oralité, ce qui lui permet de se distinguer de l'anglais britannique. Sans doute peut-on voir cette récupération dans

---

<sup>24</sup> Cecelia Tichi. *Shifting Gears. Technology, Literature, Culture in Modernist America*. University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1987, p. 98.

<sup>25</sup> Harry Bernard. *Le roman régionaliste aux États-Unis (1913-1940)*. Éditions Fides, Montréal, 1949, p. 2.

<sup>26</sup> Walter J. Ong. *Orality and Literacy*. Routledge, New York, 2002, p. 80.

l'écriture de nombreuses caractéristiques de l'oralité comme innovation technologique pour résorber l'écart entre la préciosité relative de la langue anglaise et les difficultés liées à l'expansion nationale. L'oralité, même à l'écrit, rappelle plus directement l'expérience immédiate, concrète, réelle. Or, le pragmatisme, et sa manifestation littéraire par le moyen de l'oralité, recèle aussi des implications politiques qu'il est pertinent d'aborder; à savoir que c'est l'esprit démocratique propre à la nation, surtout aux lendemains de la Guerre civile, qui a donné naissance au réalisme américain.

## 1.2 – LE RÉALISME AMÉRICAIN

Globalement, dans ce travail, je cherche à étudier l'évolution du concept d'écriture réaliste aux États-Unis. Tzvetan Todorov, dans sa présentation de *Littérature et réalité*, propose deux définitions :

Le réalisme est un type de discours qui voudrait se faire passer pour un autre; un discours dont l'être et le paraître ne coïncident pas. D'où, toujours, deux séries de définitions de la littérature réaliste, selon qu'on décrit son intention explicite (un discours sans règle qui se contente de transmettre le réel) ou son fonctionnement effectif (un discours fondé sur la particularisation et la cohérence, qui n'a donc de « réaliste » que le nom).<sup>27</sup>

Dans le cas présent, l'oralité met en évidence l'écart entre une intention réaliste explicite et les effets produits par un tel principe. En fait, de Twain à Coover, cet écart se fait grandissant à un point tel qu'il devient central dans l'esthétique même de l'oralité. À travers cet « outil » qui devrait mieux que tout autre représenter le réel dans l'écriture, ces auteurs souligneront à différents degrés, avec de plus en plus d'insistance, les contradictions qu'il révèle.

---

<sup>27</sup> Roland Barthes. Leo Bersani. Philippe Hamon. Michael Riffaterre. Ian Watt. *Littérature et réalité*. Éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 9.

Selon Harry Bernard, la littérature américaine connaît trois périodes majeures : « la coloniale, au cours de laquelle les écrivains imitent les modèles européens; celle de la Nouvelle-Angleterre, dominée par l'école de Concord et de Boston; celle d'après 1870, qui voit l'éveil du sens national. »<sup>28</sup> Cette dernière prend forme dans le traumatisme qu'a provoqué la Guerre civile de 1861 à 1865, et dans l'expansion nationale vers l'Ouest qui est déjà entamée depuis les années 1830. Or, ces deux événements marquent l'évolution littéraire du pays en donnant naissance au réalisme, véhiculant un sentiment nationaliste inébranlable. En fait, avec les efforts multiples d'« unifier » un pays lourdement marqué par les divisions de la guerre, et avec l'optimisme général que provoque l'expansion nationale, bon nombre d'auteurs de l'époque s'enthousiasment à l'idée de « découvrir l'Amérique. »<sup>29</sup> Et c'est dans cette foulée qu'apparaîtra le réalisme américain, empreint de couleurs locales et de régionalismes.

Dans *Strange Talk*, Gavin Jones propose d'observer plus en détails les spécificités de la *dialect literature*, mouvement majeur des débuts du réalisme américain. Il affirme notamment que les écrivains de l'après-Guerre civile sont certains d'avoir découvert dans l'écriture des dialectes l'ultime secret du travail réaliste.<sup>30</sup> Alors que les mouvements du même nom ailleurs en Occident font de la description un de leurs principaux outils, le réalisme américain se fonde sur le langage et se veut éminemment politique. Il faut représenter plus que jamais la réalité nationale, de façon authentique et démocratique, afin qu'un sentiment d'appartenance se répande à travers le pays. Il en ressortira inévitablement une littérature nationale forte. Hamlin Garland, un des auteurs majeurs de la période, remarque que les dialectes sont la vie d'un langage, « precisely as the common people of the nation

---

<sup>28</sup> Harry Bernard. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>30</sup> Gavin Jones. *Strange Talk*. The University of California Press, Berkeley, 1999, p. 45.

form the sustaining power of its social life and art »<sup>31</sup>, et ils doivent être représentés avec précision sous toutes leurs formes, si l'on veut créer une littérature « démocratique » à l'image du caractère national.

Avant même l'avènement de la *dialect literature*, il semble qu'oralité, réalisme et démocratie ont occupé un rôle primordial dans le développement de la littérature nationale. Washington Irving faisait parler un livre dans un de ses textes : « “Sir,” said the little tome, ruffling his leaves and looking big, “I was written for all the world, not for the bookworms of an abbey [...].” »<sup>32</sup> En plus d'évoquer l'importance de la voix en littérature américaine – à savoir que tout récit doit porter les traces d'une oralité originelle – Irving lègue à ce livre un idéal démocratique en tout et pour tout semblable à celui de la nation. Nous avons déjà vu comment ces éléments se manifestent chez Walt Whitman et chez Henry David Thoreau. Parmi les plus grands chefs-d'œuvre américains, *Moby Dick* d'Herman Melville se distingue par sa prose polymorphe : la narration d'Ishmael verse par moments dans la grandiloquence des conteurs folkloriques, rappelant les récits de pêcheurs; puis, le roman se transforme en traité de chasse à la baleine dans lequel les savoirs technique et technologique viennent ajouter à l'effet de réel. Même le réalisme aux penchants symbolistes de Stephen Crane, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, se tient toujours très près de la réalité quotidienne ou historique du pays : ses nouvelles « The Red Badge of Courage » et « Maggie : A Girl of the Streets » traitent respectivement de la Guerre civile et de l'Amérique urbaine tandis que le langage des personnages y est reproduit phonétiquement, comme pour rendre compte des tensions langagières et identitaires de l'époque. Les nouvelles de George Washington Cable dépeignant la vie en Nouvelle-Orléans durant la même période reposent aussi sur un savoir oral, en plus de mettre en scène de nombreux dialectes du Sud des États-Unis. Les narrateurs de

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>32</sup> Washington Irving. « The Mutability of Literature » dans *The Sketch Book*. Signet Classics, New York, 2006, p. 133.



Cable fondent leur travail sur un effort de mémoire, à partir de la culture orale qui leur est transmise. Langage oral et écriture réaliste vont de pair, une fois de plus. Plus tard, Upton Sinclair, John Steinbeck, William Faulkner, Ernest Hemingway, Gertrude Stein, Nathanael West, pour ne nommer que ceux-ci, sauront récupérer les traits de cette littérature nationale – soit en reprenant des thématiques vernaculaires comme le travail ou la vie rurale, soit en développant cette idée de la voix américaine, soit en réactualisant l'écriture réaliste.

Or, au début du mouvement, l'Ouest devient le berceau de cette littérature. Robert Falk l'énonce ainsi : « In the West and on the middle border, a new and stronger literature of realism heralded a fresh beginning for an indigenous American literary style. »<sup>33</sup> Sans doute parce qu'on trouve dans l'exploration tumultueuse de la frontière une réponse authentique à la préciosité de la littérature britannique, les auteurs y participant sont vite projetés à l'avant-scène comme fiers représentants de l'esprit américain. En fait, les débuts du réalisme se situent à une période trouble où la population croit trouver une certaine consolation et un certain espoir dans le pragmatisme et le fait que ce dernier accorde une si grande importance à l'expérience concrète, matérielle. De plus, l'idéal démocratique de la nation pousse l'écrivain réaliste à vouloir atteindre le plus grand lectorat possible grâce aux dialectes, considérant que s'il écrit dans le langage du peuple, le peuple le lira. En ce sens, ce regard sur le langage et le réalisme a indubitablement un impact sur la perception et la diffusion des auteurs au sein du champ littéraire américain. Dans ce pays du « nonsense » et du « what you see is what you get », le réalisme affecte grandement la réception d'une œuvre.

Ainsi, une quantité d'auteurs cherchent à reproduire phonétiquement le parler américain. On voit apparaître toutes sortes d'idiomes régionaux qui sont présentés

---

<sup>33</sup> Robert Falk. *Op. cit.*, p. 229.

comme étant « réalistes ». Évidemment il y a là une erreur d'interprétation, dans la mesure où le langage écrit, même s'il est reproduit phonétiquement, n'est jamais « réel ». De surcroît, Gavin Jones soulève un paradoxe chez les auteurs du vernaculaire. En fait, la *dialect literature* effectue un double mouvement : elle se présente d'abord sous la forme d'un réalisme qui rejette les conventions littéraires du langage et du style traditionnels, qu'elle considère « aristocratique ». Et simultanément, elle représente une forme de stylisation d'autant plus artificielle et complexe qu'elle peut devenir aussi hermétique, voire élitiste, que toute création dite « aristocratique ».<sup>34</sup> Pour revenir à la distinction que faisait Todorov au sujet des deux définitions du réalisme, il semble que les auteurs du mouvement suivent essentiellement une intention réaliste explicite, sans trop se soucier du fonctionnement effectif de celui-ci. On verra dans ce mémoire comment Mark Twain est le premier à remettre les effets de l'oralité en question et comment, ultimement, Robert Coover pousse la réflexion de Twain à terme, en s'attaquant directement aux formes archétypales qui ont inspiré le mouvement.

À cet égard, cette littérature réaliste et vernaculaire émergeant de l'Ouest au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle trouvera en grande partie sa source dans les formes orales folkloriques des pionniers échangeant leurs histoires grandiloquentes d'un camp de bûcherons à l'autre, ou d'un village à l'autre.

### 1. 3 – FOLKLORE ET LITTÉRATURE

Il est tout de même ironique qu'un mouvement réaliste solidement ancré dans les valeurs pragmatiques des États-Unis ait vu le jour en reproduisant les formes orales

---

<sup>34</sup> Gavin Jones. *Op. cit.*, p. 50.

de récits folkloriques fantaisistes ou, du moins, teintés d'exagérations ludiques. On verra plus tard, en analysant l'écriture de Robert Coover, comment ce dernier profite justement de ce paradoxe pour représenter le réel. John A. Kouwenhoven donne un bon exemple du discours de la frontière qui a certainement eu un impact sur le rapport au langage de la première littérature nationale. Il cite le légendaire Davy Crockett, soldat, trappeur et politicien du Tennessee, qui raconte ce qu'il a fait un matin de janvier où il faisait si froid que l'aube elle-même était figée, empêchant la journée de commencer. Après avoir très banalement brisé la glace à l'aide d'un ours,

I then took an' held him over the airth's axes [Davy recounted] an' squeezed him till I'd thawed 'em loose, poured out about a ton on't over the sun's face, give the airth's cogwheel one kick backward till I got the sun loose – whistled "Push along, keep movin' !" an' in about fifteen seconds the airth gave a grunt, an' began movin'.<sup>35</sup>

Ici, la grandiloquence de l'orateur, inspirée directement du *tall tale* américain, met en scène les interactions extravagantes de l'homme devant des situations naturelles extraordinaires. Kouwenhoven souligne que dans cet art oratoire, « there was an expansive gusto, an inventive and nervy handling of language, and a bold contempt for ordered forms which offered a healthy contrast to the sterile decorousness of most of the cultivated literature of the period. »<sup>36</sup> Si la littérature plus aristocratique de l'époque n'offre que des formes figées, le *tall tale* constitue une alternative des plus authentique, par la grande liberté narrative qu'il permet. Dans un article traitant du passage du conte à la nouvelle dans les années 1850, Robert F. Marler poursuit dans la même veine :

Indeed, the tall tale, having received the East's stamp of approval, was a force for realism because the colloquial teller (as opposed to the narrator in the frame) was often convincing as a personality and because many such

<sup>35</sup> John A. Kouwenhoven. *The Arts in Modern American Civilization. Op. cit.*, p. 126. En somme, il aurait tordu l'ours au-dessus de l'axe de la Terre afin de le dégeler avec ce qui coulait de l'animal essoré. Il aurait ensuite frappé du pied la crémaillère de la Terre en lui ordonnant de se mettre en marche. Notons, par ailleurs, toute la mécanique impliquée dans le processus, la rotation de la Terre qui, finalement, repose sur un système à engrenage : la nature et la technologie fusionnent.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 127.

narratives relinquished their humor for the serious treatment of human foibles.<sup>37</sup>

Toutefois, notons que les intersections entre folklore et littérature américaine ne se sont pas limitées au courant réaliste. En effet, Alessandro Portelli décrit Washington Irving, auteur de nouvelles fantastiques telles que « Rip Van Winkle » et « The Legend of Sleepy Hollow » (1819), comme étant le fondateur du folklore littéraire américain.<sup>38</sup> Ernest E. Leisy ajoute qu'Irving est parvenu à situer les légendes de l'Ancien Monde dans le Nouveau Monde.<sup>39</sup> Il affirme aussi que la légende de la baleine blanche, telle qu'élaborée par Herman Melville dans *Moby Dick*, est « as fabulous as the big bear sought by the backwoodsmen of Arkansas, and a great deal more significant. »<sup>40</sup> Il continue en suggérant que l'art de Walt Whitman « is essentially traditional and constitutes the marchland between folklore and literature. »<sup>41</sup> Il n'est donc pas étonnant qu'au moment où l'identité américaine est le plus sérieusement remise en question, on tende à se rapprocher des modes narratifs originels.

Or, ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment, avec ou en dépit d'une oralité exacerbée, d'un vernaculaire assumé, dosé et utilisé pleinement, des auteurs comme Mark Twain et Robert Coover parviennent à faire du folklore un récit littéraire. Et aussi comment l'oralité agit sur la position des œuvres dans le champ littéraire états-unien, l'oralité étant rattachée traditionnellement au domaine du folklore. En ce sens, il est pertinent d'aller faire des recherches du côté des études folkloriques. Un ouvrage de Jan Harold Brunvand semble récupérer la théorie bourdieusienne des champs culturels et y inclure le folklore. Dans *The Study of American Folklore*, Brunvand postule qu'il existe trois types de récits : le récit folklorique, qu'il nomme

<sup>37</sup> Robert F. Marler. *Op. cit.*, p. 166.

<sup>38</sup> Alessandro Portelli. *Op. cit.*, p. 30.

<sup>39</sup> Ernest E. Leisy. «Folklore in American Literature» dans *College English*. Vol. 8, no 3, December 1946, p. 123.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 127.

*folk narrative*; le récit populaire, appelé *normative narrative*; et le récit d'élite, *elite narrative*.<sup>42</sup>

Un peu dans la même optique que Bourdieu lorsqu'il analyse le champ de production culturelle, mais avec une approche spécifique aux États-Unis, Brunvand écrit qu'un récit folklorique est constitué de contes, de légendes – on parlera ici de *tall tales* – de blagues. L'oralité est inhérente à ce type de récit. Et il s'agit de récits diffusés largement de bouche à oreille, donc exempts de toute production institutionnalisée ou contrôlée. Le récit populaire, pour sa part, est constitué de ce qui entrerait sous l'égide du sous-champ de grande production culturelle chez Bourdieu : feuilletons, télé-romans. Mais, dans l'idée d'un travail sur l'oralité en littérature, ce type de récit ne m'intéresse pas vraiment. Plus pertinemment, le récit d'élite correspondrait à toute œuvre appartenant au sous-champ de production restreinte. On pourrait parler ici de récit littéraire, en prose ou en poésie.

Dans *The Interface Between the Written and the Oral*, Jack Goody étudie le rapport entre l'oral et l'écrit d'un point de vue anthropologique. Il s'intéresse aux effets de l'écriture sur une langue. Il affirme entre autres que dans une communauté où, à l'oral, il existe différents dialectes d'une même langue écrite, « the speech of the literate elite will inevitably draw nearer to the written form. »<sup>43</sup> La portion de son étude qui m'intéresse traite des différents registres d'une même langue en relation avec les différentes classes sociales. Comme l'explique le passage cité précédemment, le langage oral de l'élite lettrée s'approche habituellement de la forme écrite de la langue. À l'inverse, les classes ouvrières seront marquées par un langage vernaculaire et divergeant considérablement de la forme écrite.

---

<sup>42</sup> Jan Harold Brunvand. *The Study of American Folklore*. W.W. Norton & Company, New York, 1986, p. 36.

<sup>43</sup> Jack Goody. *The Interface Between the Written and the Oral*. Cambridge University Press, Cambridge, 1987, p. 283.

Dans la perspective de ce mémoire, les travaux de Goody sont intéressants puisque je veux observer la mise à l'écrit du vernaculaire par une élite lettrée, qui aurait pour effet soit de l'approcher des classes ouvrières, soit de l'en éloigner d'autant plus. À cet égard, ce sont encore une fois les travaux d'Alessandro Portelli qui permettent le mieux d'aborder la question. Dans *The Text and the Voice*, Portelli reprend là où Goody s'est arrêté, pour toucher plus en profondeur l'évolution de l'écriture vernaculaire dans la littérature des États-Unis. On y découvre notamment comment les auteurs américains accordent une importance singulière à la voix en fonction de l'idéal démocratique du pays.

## CHAPITRE 2

### L'ORALITÉ CHEZ TWAIN, SALINGER ET KEROUAC

#### 2. 1 – MARK TWAIN ET LA *DIALECT LITERATURE*

*"Lay your hand on this book and say it."  
I see it warn't nothing but a dictionary, so I laid my hand on it and said it.*

Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn*

Puisqu'il est une figure centrale de ce que Gavin Jones nomme le « culte du vernaculaire », il semble approprié de choisir un texte de Mark Twain comme premier point de repère de l'oralité en littérature réaliste. Après tout, selon un bon nombre d'auteurs du XX<sup>e</sup> siècle, dont Ernest Hemingway, toute la littérature moderne américaine procède d'un seul livre : *Adventures of Huckleberry Finn*.<sup>44</sup> Celle-ci a produit une quantité d'auteurs légendaires, d'Edgar Allan Poe à « Papa » Hemingway, jusqu'à Jack Kerouac, mais il n'en existe que très peu qui aient su incarner aussi bien l'esprit américain (son folklore, sa philosophie, sa science et son art) que Samuel Langhorne Clemens, alias Mark Twain. Né au Missouri en 1835, dans une cabane de bois typique des habitations de la frontière, Twain travaillait déjà à 15 ans dans les imprimeries de l'Est américain, publiant en même temps des articles dans différents journaux. Après un apprentissage à bord de bateaux de rivière, et un bref séjour dans l'armée de la confédération, il choisit de « parfaire » son éducation,

---

<sup>44</sup> Judith Lavoie. *Mark Twain et la parole noire*. Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2002, p. 11.

déjà riche en expériences concrètes, en partant pour le Far West à 25 ans, à bord d'une diligence. Physiquement, Twain a la carrure de n'importe quel héros de la frontière américaine. Son approche humoristique, pince-sans-rire, de la représentation de la réalité nationale en fait une figure majeure de l'art américain. En somme, l'écrivain est reconnu pour avoir assuré une longévité à un imaginaire riche en humour, en extravagances et en sagesse, grâce à sa grande préoccupation pour la voix et pour la démocratie.

Par contre, il serait maladroit d'emprunter le même raccourci que Bernard De Voto, dans son introduction à un recueil de textes de Twain, par rapport à l'écriture de celui-ci dans ce roman : « In a single step it made a literary medium of the American language; the liberating effect on American writing could hardly be overstated. »<sup>45</sup> De Voto oublie de mentionner comment ce « single step » s'inscrit à l'époque à l'intérieur de modifications majeures dans l'écriture littéraire. Une tendance provoquée par les suites de la Guerre civile qui célèbre, selon certains, ou condamne, selon d'autres, le langage américain et ses différents dialectes. De pair avec les réformes grammaticales de l'époque et l'essor du vernaculaire, l'utilisation du parler américain dans la production littéraire de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est aussi un indicateur du désir d'affirmation d'une identité langagière encore précaire. Comme on l'a vu précédemment, particulièrement avec l'expansion de la nation vers l'Ouest, la rigidité (tout de même très relative) du *American Dictionary of the English Language* de Webster (1828) ne répond pas au besoin pragmatique de décrire la réalité sauvage de l'Amérique occidentale.

Paradoxalement, le genre qui émerge principalement de cette nouvelle littérature soi-disant réaliste semble plus près du fantastique; ses rapprochements avec le *tall tale* sont indéniables. Mêlant humour et aventure, ce type de récits souvent très

---

<sup>45</sup> Mark Twain. *The Portable Mark Twain*. Penguin Books, New York, 1977, p. 28. À partir de maintenant toutes les citations de Twain seront tirées de cette édition et indiquées entre parenthèses.



coloré, extravagant et marqué par l'exagération met en scène le « Great West » dans toute sa splendeur, son immensité et sa brutalité. Il influence de toute évidence l'écriture de Twain, comme le démontre ce passage de *Old Times on the Mississippi* :

[...] and from that point my watchman threw off all trammels of date and locality and branched out into a narrative that bristled all along with incredible adventures, a narrative that was so reeking with bloodshed and so crammed with hair-breadth escapes and the most engaging and unconscious personal villainies that I sat speechless, enjoying, shuddering, wondering, worshipping. (TWAIN 58)

Voici donc le *tall tale*, selon Twain : un récit intemporel, rocambolesque et captivant. Notons d'ailleurs l'emploi de l'expression « branched out » pour décrire l'aspect digressif du récit. L'image est bonne, d'autant plus qu'elle renvoie à des éléments naturels, comme quoi l'opposition nature-technologie perdure : l'oralité du *tall tale* est une branche rattachée à un tronc narratif plus droit, plus homogène. Il bifurque, se permet de déroger du parcours principal pour un bon *yarn*, une bonne histoire. Déjà, folklore et littérature se confondent. Plus loin dans le même passage, l'auteur expose ironiquement son ambition littéraire, par le biais de ce *watchman*-conteur, en soulignant l'importance du mimétisme dans son travail :

It was a sore blight to find out afterward that he was a low, vulgar, ignorant, sentimental, half-witted humbug, an untraveled native of the wilds of Illinois, who had absorbed wildcat literature and appropriated its marvels, until in time he had woven odds and ends of the mess into this yarn and then gone on telling it to fledglings like me until he had come to believe it himself. (TWAIN 58)

Cet homme décrit par Twain comme un imposteur ressemble étrangement à l'auteur lui-même, repiquant les idiomes, les propos, les histoires des autres pour se les approprier. Quand il cite la série de jurons que lance ce même personnage, on ne s'étonne pas de le voir affirmer : « I wished I could talk like that. » (TWAIN 57) L'écrivain serait donc un imitateur, chargé de synthétiser ce qu'il entend en une seule voix plus ou moins cohérente, convaincante et attachante. En fait, dans *Adventures of Huckleberry Finn*, Twain concrétise l'exercice mimétique à travers son narrateur, Huck Finn. Ernest E. Leisy se montre pour sa part très élogieux quant à la façon qu'a

Twain de s'approprier le discours folklorique ou vernaculaire : « Mark Twain's art had the garrulity and inconsequence of the storytellers of stage and tavern, their incongruity, and, it may be added, their irreverence toward the sacred cows; but he lifted the poetry of folk speech to new heights of splendor. »<sup>46</sup>

C'est dans la mise à l'écrit d'une oralité bien réelle que doit se lire toute l'esthétique (ou l'ambivalence) réaliste de l'auteur. Il nous met même au défi de la lui nier, en exergue au tout début de *Huckleberry Finn*. D'abord, une notice avertit quiconque cherchant une raison, une morale, ou même une intrigue dans ce récit qu'il pourrait faire l'objet de poursuite, être banni ou encore – bonne vieille méthode *western* – être exécuté. L'avertissement apparaît d'autant plus ironique qu'il est attribué à un obscur « *Per G. G. , Chief of Ordnance* » (TWAIN 193). L'effet de réel que suggère traditionnellement ce type de paratexte, consistant selon Philippe Hamon en l'authentification de l'acte de parole de l'auteur par l'interposition d'un témoin, d'une autorité quelconque,<sup>47</sup> définit généralement l'horizon d'attente réaliste du lecteur avant même que le récit débute. Toutefois, l'effet est contredit par le propos ironique défendant au lecteur toute interprétation. D'emblée, on est mis devant une contradiction; et l'explication qui suit la notice, toujours en exergue, ne fait que renforcer l'ironie :

#### EXPLANATORY

*In this book a number of dialects are used, to wit : the Missouri negro dialect; the extremist form of the backwoods South-Western dialect; the ordinary "Pike County" dialect; and four modified varieties of this last. The shadings have not been done in a haphazard fashion, or by guess-work; but painstakingly, and with the trustworthy guidance and support of personal familiarity with these forms of speech.*

*I make this explanation for the reason that without it many readers would suppose that all these characters were trying to talk alike and not succeeding.*

THE AUTHOR. (TWAIN 193)

<sup>46</sup> Ernest E. Leisy. *Op. cit.*, p. 128.

<sup>47</sup> Roland Barthes. Leo Bersani. Philippe Hamon. Michael Riffaterre. Ian Watt. *Op. cit.*, p. 149.

L'auteur s'engage à représenter une multitude de dialectes d'une même région et se défend de l'avoir fait avec une extrême précision. Qu'elle soit prise au sérieux ou non, cette explication confond certainement le lecteur, surtout à la suite d'une notice si ironique. À tout le moins, elle donne le ton à un récit qui s'appuie fortement sur l'effet de réel tout en puisant dans l'imaginaire parfois loufoque du *tall tale*. Il faut spécifier également que ce souci du « réalisme » de l'oralité est central dans le mouvement auquel s'apparente Twain : la *dialect literature*. Néanmoins, on se doit de soupçonner l'auteur de se moquer de ces mêmes préoccupations, en soulignant les faiblesses de la réflexion voulant que l'oralité soit toujours très près du réel.

Comme l'a montré Gavin Jones, au centre de la problématique il y a cette ambivalence propre à une période où l'on cherchait une identité langagière nationale par le biais de dialectes qui exprimaient également un certain déclin culturel. Ainsi, la volonté de Twain de « cultiver les masses » à l'aide d'un langage plus près d'elles renferme un paradoxe majeur. Les passages en exergue au début des *Adventures of Huckleberry Finn* nous permettent de croire qu'il en était conscient. Et il en va de même pour l'incipit du roman, quand Huck affirme : « You don't know me without you have read a book by the name of *The Adventures of Tom Sawyer*, but that ain't no matter » (TWAIN 193). Comme le signale Alessandro Portelli, le narrateur s'adresse ici avec une grammaire déficiente à un lecteur de *livres*, à un « citizen of the republic of letters and standard English »<sup>48</sup>, s'autorisant des écarts comme « without » au lieu de « unless ». Alors que les membres de la communauté linguistique de Huck trouveraient sa grammaire des plus normale, seul un lecteur ayant une certaine pratique de la littérature remarquera la subversion de son langage. Plus encore, selon Portelli, « [o]nly a standard reader may perceive dialect as poetry. »<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Alessandro Portelli. *Op. cit.*, p. 175.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 175.

On l'aura compris, cette tension est cruciale, et force est de croire que Twain en est pleinement conscient. Il comparait la mise à l'écrit d'une forme de discours oral à la tentative d'utiliser une chaloupe sur le sol ou une charrette dans l'eau (Wonham, 1989, p. 285).<sup>50</sup> D'un point de vue bourdieusien, la contradiction soulevée dans le paragraphe précédent est fascinante : elle oppose ce que l'auteur souhaite, et ce que son œuvre crée comme effet sur sa position dans le champ littéraire. En fait, pour paraphraser Jakobson, elle évoque le caractère éminemment relatif du réalisme littéraire.<sup>51</sup> C'est-à-dire que la notion de réalisme obéit toujours à certaines conventions esthétiques, voire programmatiques, dont se doterait un mouvement littéraire, sans pour autant atteindre une représentation authentique du réel à même l'écriture. Selon Philippe Hamon, citant Paul Valéry, le discours réaliste est « une sorte de *maniérisme* »<sup>52</sup>. Ces deux notions nous suivront tout au long de ce travail, alors que le réalisme traditionnellement rattaché à l'oralité dans la littérature des États-Unis changera peu à peu de définition.

Concernant la valeur littéraire de l'écriture du langage vernaculaire, Holger Kersten estime que le lecteur de la fin du dix-neuvième siècle est suffisamment familier avec ce style d'écriture pour en discerner les vertus :

With the realization that the quality of a text or a performance was independent of whether or not it conformed to the rules of the standard language, the public was able to focus on literary works and performances and on their respective communicative intent.<sup>53</sup>

Selon Kersten, ceci aurait contribué au succès littéraire du roman de Mark Twain. Les gens n'auraient pas vu, dans le vernaculaire de Huck Finn, un regard condescendant vis-à-vis des dialectes américains. Ils auraient plutôt perçu son

---

<sup>50</sup> Henry B. Wonham. « In the Name of Wonder : The Emergence of Tall Narrative in American Writing » dans *American Quarterly*. Vol. 41, no 2, June 1989, p. 285.

<sup>51</sup> Roman Jakobson. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Éditions du Seuil, Paris, 1966, p. 104.

<sup>52</sup> Roland Barthes. Leo Bersani. Philippe Hamon. Michael Riffaterre. Ian Watt. *Op. cit.*, p. 118.

<sup>53</sup> Holger Kersten. « The Creative Potential of Dialect Writing in Later-Nineteenth-Century America » dans *Nineteenth-Century Literature*. Vol. 55, no 1, 2000 p. 97.

« communicative intent » en tant que plaidoyer pour une écriture à la fois réaliste, artistique et populaire. Même si l'on sait que Twain était impliqué dans les réformes grammaticales nationales, donc en faveur d'une certaine standardisation de l'anglais américain, ses volontés se tournaient toujours vers la démocratisation du langage. Sa notice en début de roman évoque d'ailleurs clairement l'importance de ce *melting pot* langagier que représente la nation américaine.

Henry B. Wonham présente le vernaculaire comme une forme hybride, une sorte de *tall tale* littéraire, et il fait référence à Mark Twain comme en étant le dernier représentant à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>54</sup> Or, avant de faire son entrée dans le récit littéraire, il était essentiellement utilisé dans le folklore. On le retrouvait précisément dans le *tall tale*, ce « récit rocambolesque qui brode son canevas populaire d'exagérations et d'inventions truculentes ».<sup>55</sup>

D'ailleurs, l'humour de Twain, en relation avec l'oralité prépondérante de son récit, sert surtout à maintenir la tension entre folklore et littérature. Comme l'explique Kemp P. Battle, dans l'introduction de sa compilation du *Great American Folklore*, « [t]he American imagination has created a very particular lore, not so much of kings and fairies or wishes from a lamp, but a treasury of knee-slapping humor and outrageous invention. »<sup>56</sup> En effet, le folklore américain en est un de voyageurs itinérants, de bûcherons et de fermiers cherchant un divertissement efficace après une journée de travail. L'humour, dans ce contexte, est primordial. Les situations souvent burlesques décrites par Twain font certainement écho à cette tradition. Quand Huck Finn se déguise en jeune fille pour s'informer auprès d'une villageoise si le juge Thatcher et Miss Watson sont encore à la recherche de Jim, son interlocutrice le démasque facilement (*TWAIN* 255). Celle-ci lui fait subtilement passer un

<sup>54</sup> Henry B. Wonham. *Op. cit.*, p. 285.

<sup>55</sup> Marc Chénétier. *Au-delà du soupçon*. Éditions du Seuil, Paris, 1989, p. 333.

<sup>56</sup> Kemp P. Battle. *Great American Folklore*. Doubleday & Company, New York, 1986, p. xxii.

« questionnaire vernaculaire » : « Say, when a cow's laying down, which end of her gets up first? », « Which side of the tree does the moss grow on? », « If fifteen cows is browsing on a hillside, how many of them eats with their heads pointed the same direction? » (*TWAIN* 262). Cette culture « folk » du narrateur devient, pour cette dame, un gage de vérité. L'échec du protagoniste à dissimuler son identité réelle révèle l'ampleur de l'humour de Twain. Quand la dame lui prodigue quelques conseils pour mieux jouer la comédie, elle termine son propos avec un clin d'œil, comme pour lui rappeler qu'elle n'est pas dupe en soulignant les multiples impostures de Huck : « Now trot along to your uncle, Sarah Mary Williams George Elexander Peters » (*TWAIN* 263). Cet humour traverse le roman en évoquant les influences folkloriques de l'auteur. De surcroît, elle a contribué à bâtir la renommée de Twain en tant qu'auteur comique, et à diffuser son œuvre auprès d'un public élargi.

Par ailleurs, l'ironie dans l'écriture de Twain, sa façon de parodier *Hamlet*, par l'entremise d'un homme se faisant passer pour le roi de France, « Looy the Seventeen », exilé aux États-Unis et réduit à une vie de sans-abri, trouve certainement preneur dans un lectorat plus cultivé. À travers un traitement « folk », oral, du classique de Shakespeare, Twain oriente tout de même une partie de son œuvre vers ce que Bourdieu nomme la sphère de production restreinte.

Le titre d'un des chapitres du roman de Twain, « An Arkansaw Difficulty », ressemble à celui d'une célèbre légende américaine, « The Arkansas Traveler ». Dans celle-ci, un voyageur bute sur les caprices langagiers d'un habitant rural plutôt malin. Quand le voyageur lui demande des indications, celui-ci lui parle d'une route se séparant en deux quelques *miles* plus loin. Cette fameuse « forking road » est récurrente dans le folklore américain et trouve son écho chez Twain quand Huck raconte qu'on lui a mal indiqué le chemin pour se rendre à Goshen : « He told me when the roads forked I must take the right hand, and five mile would fetch me to Goshen » (*TWAIN* 261). Quelques décennies plus tard, Jack Kerouac plantera une

série de « crossroads » sur la route de son narrateur Sal Paradise; comme si la traversée des États-Unis était une incessante croisée des chemins.<sup>57</sup>

Récit de voyage fictif, *road novel* avant l'heure, le roman de Twain fait de la figure du voyageur un élément central. Comme dans plusieurs traditions orales, ce dernier agit dans le folklore américain en tant que vaisseau principal de la culture populaire régionale; s'il n'est pas en train de transmettre les légendes et ballades de sa propre région, il écoute celles des habitants locaux. Seulement, on observe chez Twain que la fonction principale du voyageur n'est pas tant la transmission d'un folklore quelconque, mais plutôt l'imposture et l'escroquerie. En reprenant l'expression de l'auteur, celui-ci conçoit les nombreux itinérants de son récit comme autant de « untraveled native[s] [...] who had absorbed wildcat literature and appropriated its marvels ». Cette notion est intéressante par rapport au rôle traditionnel du voyageur dans le folklore, et par rapport au traitement de l'oralité dans le roman. En introduction, Twain insiste ironiquement sur une authenticité des dialectes régionaux. Mais, plus tard, il dresse un portrait plutôt déconcertant de ceux qui, comme lui, sont les mieux placés pour en garantir l'authenticité. Huck Finn, Tom Sawyer, le « Duke of Bridgewater » et « Looy the Seventeen » mentent, se déguisent et magouillent constamment pour tromper les locaux, profitant souvent des lacunes du système de bouche à oreille pour se tenir toujours à un pas d'avance des informations qui les concernent. Le voyageur, chez Twain, est autant la voix d'un folklore régional précis à travers la narration de Huck, qu'il est celle, plus décevante, d'escrocs et d'imposteurs. Certains liront ici une critique du système oral, voire du régionalisme de la dialect literature, de la part de l'auteur; comme quoi fonder une culture littéraire nationale sur un concept aussi incertain, diversifié et fluide que

---

<sup>57</sup> Les crossroads ont un poids symbolique particulier dans la culture populaire américaine depuis les années 1930. Robert Johnson, figure mythique du blues, y aurait fait un pacte avec le Diable, lui offrant son âme contre un talent de guitariste inégalable. On verra, en analysant *On the Road*, comment Kerouac investit l'univers littéraire de multiples référents folkloriques et populaires de la sorte, comme pour encadrer l'oralité de son récit.

l'oralité – régionale, de surcroît – relève d'un rêve impossible. Comme l'affirme Portelli, « [t]he text based on the voice rests on shifting, immaterial foundations. »<sup>58</sup> Il faut rappeler cependant que le potentiel littéraire de l'oralité, pour ces auteurs, demeure important car il permet de rendre compte des multiples idiomes régionaux de façon dite « réaliste ». La fonction d'inventaire, telle que l'annonce la notice de l'auteur en introduction du roman, est centrale.

Jan Harold Brunvand décrit le fonctionnement du *tall tale* comme suit :

The success of tall tales does not depend on belief in the details of the story, but rather on a willingness to lie and be lied to while keeping a straight face. The humor of these tales consists of telling an outrageous falsehood in the sober accents a truthful story. The best tall tales are only improvements upon reality : smart animals are made smarter, big mosquitoes are made bigger, bad weather is made worse, huge crops are made even larger.<sup>59</sup>

Or, le roman de Twain s'ouvre sur une espèce d'apologie du mensonge de la part de Huck Finn, venant s'ajouter à l'ambiguïté de l'oralité : « I never seen anybody but lied one time or another [...]. » (*TWAIN* 193) Finn parle de Mark Twain, auteur de *The Adventures of Tom Sawyer*, comme ayant dit « essentiellement » la vérité à son sujet. L'ironie, opère à plusieurs degrés : d'abord, Huck se présente comme étant la source de vérité, en soulignant les « stretchers » de Twain. Ensuite, sous la plume de Huck Finn, Twain annonce ni plus ni moins qu'il « étirera » les faits, au besoin, ici et là, un peu comme le ferait un conteur de *tall tales*. En plus de générer un effet de réel, cette marque d'intertextualité nous annonce d'emblée sur quoi portera l'essentiel du récit : une quête d'intégrité (morale, linguistique et littéraire).

À cet égard, revenons à la notion de démocratisation du langage telle qu'évoquée plus tôt. Quand Jim affirme que « signs is signs, mine I tell you » (*TWAIN* 538) à la toute fin du récit, l'oralité est revendiquée comme voix littéraire.

<sup>58</sup> Alessandro Portelli. *Op. cit.*, p. 160.

<sup>59</sup> Jan Harold Brunvand. *Op. cit.* p. 116.



Judith Lavoie interprète ce cri du cœur de Jim comme une contestation littéraire et politique chez Twain : « [l]oin de le représenter comme un bouffon comique et naïf, le sociolecte noir de Jim, grâce aux possibilités exégétiques qu’il génère, confère au personnage un statut esthétique-idéologique contestataire. »<sup>60</sup> En choisissant une répétition du mot « signs », et en insistant sur celle-ci grâce aux caractères en italique, Twain souligne que l’oralité américaine a bel et bien sa place en littérature. Il se moque des hiérarchies linguistiques et littéraires en affirmant qu’un signe, peu importe sa nature, ses connotations, demeure un signe. La répétition n’est pas autant la marque d’un vocabulaire limité que celle d’une recherche esthétique, poétique, à même le langage populaire. De plus, la remarque de Jim se fonde sur une superstition, le personnage lui-même étant très superstitieux. Le folklore – celui des croyances populaires – serait donc aussi pertinent que le littéraire. Chez Twain, la volonté réaliste cède sa place à une quête plus ambitieuse, celle d’une authenticité, d’une vérité traversant l’œuvre et transcendant les notions de genre littéraire, de classe sociolinguistique, voire d’ethnicité. Dans la réflexion de Jim, les superstitions sont garantes de vérité, au même titre que toute science. Alessandro Portelli explique que « [a]t the most naive level, orality stands for the desire of all that is “authentic”, for lived experience, for the people [...] »<sup>61</sup> Twain semble reconnaître ceci, mais n’est pas naïf pour autant; son traitement de l’oralité, on l’aura vu, est teinté d’ironie. Il est aussi pleinement conscient de l’intangibilité de l’écriture, donc de l’ambivalence d’une littérature soi-disant réaliste dépendant principalement de l’oralité. Mais sa quête en est une de démocratisation et, en rendant compte du *melting-pot* langagier américain avec humour et justesse, il élargit certainement son lectorat.

Twain brouille les pistes de lecture en jouant avec la tradition orale et le folklore, en se les appropriant, et en établissant une tension constante entre le réalisme littéraire de son époque et les tonalités grandiloquentes du *tall tale*. Il refuse

---

<sup>60</sup> Judith Lavoie. *Op. cit.*, p. 57.

<sup>61</sup> Alessandro Portelli. *Op. cit.*, p. xxi.

qu'on enferme l'oralité dans un carcan folklorisant en insistant sur son potentiel poétique. Il s'oppose indirectement aux positions de gens comme Jack Goody selon qui le discours d'une élite lettrée se rapproche de la forme écrite, en prenant le chemin inverse. Il revendique une démocratisation de la littérature en s'appuyant sur un langage près du peuple. Le résultat est d'autant plus réussi qu'il insiste sur une tonalité humoristique sur laquelle on reviendra quand il s'agira de traiter du folklore chez Robert Coover. On constatera alors que le folklore (sa subversion) constitue un outil très singulier pour représenter le réel.

## 2.2 – L'ÉCRITURE DE L'ORALITÉ : TWAIN, SALINGER ET KEROUAC

Revenons un moment sur un énoncé cité en introduction, de l'anthropologue Walter J. Ong, dans lequel il affirme que l'écriture représente une innovation technologique par rapport à l'oralité, comme la calculatrice par rapport au calcul mental.<sup>62</sup> En poursuivant cette pensée, il est crucial de s'interroger sur le recours à l'oralité dans une forme écrite aux États-Unis. Pour ce faire, nous devons déterminer les mécanismes de l'oralité telle qu'envisagée par ces auteurs ayant su se démarquer grâce à celle-ci. Pour Alessandro Portelli, « [p]honic spelling is both a recognition of dialect's evasion from the prison house of writing and the erection of another house capable of containing it. »<sup>63</sup> La mise à l'écrit d'un langage oral repose donc sur un paradoxe qui, semble-t-il, nourrit l'imagination de Twain, Salinger, Kerouac et Coover. Portelli poursuit : « Ironically, these accurate renderings of oral discourse are perhaps the only texts that cannot be read aloud. » En effet, l'écriture de Twain, et surtout celle de Salinger et de Kerouac, cherchent à reproduire une voix, une sonorité, en insistant moins sur des fautes grammaticales que sur l'épellation phonétique de

<sup>62</sup> Walter J. Ong. *Op. cit.*, p. 80.

<sup>63</sup> Alessandro Portelli. *Op. cit.*, p. 166.

certains mots, et sur un rythme particulier. Ces textes évoquent l'idée d'une voix, mais qui s'inscrit dans l'écriture.

Quand Mark Twain choisit d'écrire « set down » au lieu de « sit down » (*TWAIN* 233), et « warn't » au lieu de « wasn't » (*TWAIN* 405), le lecteur ne perçoit pas ces écarts comme des erreurs d'écriture de la part de son narrateur, mais plutôt comme des prononciations particulières s'inscrivant dans la voix de celui-ci et dont l'orthographe dépend du mimétisme sonore. Il est pourtant difficile de déterminer si ces formulations créent un effet réaliste à la lecture. On ne lit pas d'emblée *Adventures of Huckleberry Finn* comme un récit écrit, mais bien comme une sorte de récit hybride : la voix de Huck mise en texte. En fait, pour revenir à l'affirmation de Portelli, la particularité tient à ce qu'on ne puisse lire « warn't » à voix haute sans adopter la voix ou l'accent qu'une telle épellation cherche à reproduire. Le réalisme est donc réussi, en surface, puisqu'on reconnaît ce que suggèrent de tels écarts. En fait, l'effet de réel dépend largement du lecteur. Celui qui n'aura jamais entendu l'accent du Sud des États-Unis n'aura aucune idée du type de personnage, de la classe sociale, de la région géographique d'où sont issues ces expressions; pas plus qu'il ne pourra reconnaître la façon idoine de les prononcer.

L'effet contraire se produit avec ce que Judith Lavoie appelle le *eye dialect*, la « représentation orthographique non standard ne transformant pas la prononciation d'un mot ». <sup>64</sup> Par exemple, quand Twain écrit, par l'entremise de son narrateur : « The widow Douglas she took me for her son and allowed she would sivilize me [...]. » (*TWAIN* 194) L'épellation erronée du mot « sivilize » ne change rien à la phonétique, mais elle connote une écriture de bas niveau et, dans la conception de ce personnage chez le lecteur, offre au moins une piste de représentation. Ce type d'écart n'est pas présent dans les narrations de *The Catcher in the Rye* et de *On the Road*,

---

<sup>64</sup> Judith Lavoie. *Op. cit.*, p. 57.

leurs auteurs respectifs cherchant plutôt à simuler une voix, et non une écriture particulière.

En ce sens, que peut-on dire des marques d'écriture qui traversent le récit de Huck, si la phonétique tend à s'approcher de la voix et s'éloigner du texte? On sent que la voix est en quelque sorte prisonnière du texte. La matérialité de ce dernier permet de camper l'autre, qui ne peut être représentée autrement, en littérature, que par le texte. Nous avons déjà mentionné l'idée de reproduction évoquée par l'auteur en introduction, et dans ce chapitre final intitulé « Nothing More to Write »; ces éléments sont importants à cause de leur fonction parenthétique. Ils encadrent le récit de Huck, au début et à la fin, comme autant de rappels qu'il s'agit là de littérature *écrite*. De plus, lorsqu'il s'agit de reproduire la voix de Jim, l'écriture de Huckleberry repose encore plus sur l'oral et la phonétique. Le niveau de langage est populaire, l'écriture change pour mieux représenter le dialecte de Jim. Grosso modo, le récit de Twain sert à mettre en œuvre un principe récurrent dans la production de l'époque : l'importante influence de l'oralité sur l'anglais américain en tant que véhicule identitaire. On l'a déjà vu avec les remarques de Gavin Jones, malgré le double mouvement de la *dialect literature* : en cette période de questionnement national, il semble que l'écriture de Twain, par le moyen de son narrateur folklorisant, synthétise la pensée pragmatique américaine. La philosophie de James, rappelons-le, cherche à définir toute vérité humaine à partir de l'expérience concrète, matérielle, et à partir d'explications simples et claires, de sorte qu'elle paraisse intrinsèque aux yeux de tous. Twain veut que l'expérience réelle décrite par le langage soit le plus simple possible, afin qu'elle soit perçue par le plus grand nombre d'individus. Comme on l'a vu précédemment, l'attrait des thématiques et du langage vernaculaires pour les auteurs et les lecteurs de l'époque est dans le traitement d'éléments, d'expériences, de personnages, supposément fidèles à la réalité. Toutefois, si ses homologues se servaient des régionalismes et autres accents dans les dialogues seulement, conservant une certaine distance entre énoncé et énonciateur, Mark Twain l'assume pleinement

dans une narration à la première personne. Et, par surcroît, il insiste pour que cette instance énonciative mette en évidence son caractère « écrit ». Compte tenu de sa volonté de démocratiser la littérature, on pourrait croire cette idée motivée d'emblée par une vision politique du texte littéraire. Mais on peut aussi y déceler une certaine ambivalence quant au pouvoir réaliste de l'oralité en écriture.

Or, quelques décennies plus tard, dans la foulée de la littérature moderne, J.D. Salinger semble avoir évacué le politique de sa production, pour s'adonner un peu plus au potentiel formel que renferme l'oralité américaine de son époque. Tout en conservant un penchant fortement réaliste, son traitement du langage oral soulève de tout autres tensions, liées notamment à sa linéarité. On s'approche d'un jeu formel, d'une quête esthétique pure, notamment en ce qui a trait au langage. Plus explicitement, Salinger met en doute sa capacité à représenter le réel.

Portelli affirme que la digression est « a consequence of limited horizon and low cohesiveness of oral discourse. »<sup>65</sup> Il poursuit en évoquant les digressions de Twain en tant qu'obsession pour le contrôle. L'oralité emprisonne la narration dans l'instant présent et dans la linéarité. En digressant, le narrateur apparaît presque en perte de contrôle sur son récit. La digression constitue donc un effort pour reproduire dans les associations linéaires d'un discours les connexions simultanées de la mémoire. La pensée digressive ne peut donc jamais suivre un ordre chronologique, linéaire, puisque ses séquences, ses énoncés, viennent en même temps. Elle repose toujours sur un choix de l'auteur qui, voulant représenter l'expérience telle qu'elle s'offre à lui, doit imposer un ordre à des éléments non consécutifs. Or, en littérature, la digression dépend souvent de mécanismes oraux. À tout le moins, elle dépend d'un certain élargissement, d'une certaine liberté dans la structure narrative.

---

<sup>65</sup> Alessandro Portelli. *Op. cit.*, p. 100.

Plus de soixante ans après la publication de *Adventures of Huckleberry Finn*, l'esthétique de J. D. Salinger ressemble à une perpétuelle lutte contre un système d'énonciations simples, dans lesquelles le fil narratif demeure toujours tendu, sans digression. Dans *Seymour – An Introduction*, publié en 1963, il avertit son lecteur en s'autorisant d'entrée de jeu un style digressif, par le moyen d'une image des plus originale : « please accept from me this unpretentious bouquet of very early-blooming parentheses : ((( ( ))) ). »<sup>66</sup> Essentiellement, au-delà même du vernaculaire évident de son narrateur dans *The Catcher in the Rye*, l'oralité chez Salinger passe par la digression et les tensions, voire les multiples *torsions*, qu'elle produit dans un récit littéraire.

Holden Caulfield, le narrateur de *The Catcher in the Rye*, raconte à Mr. Antolini comment un exercice de communication orale en classe l'a laissé perplexe :

It's this course where each boy in class has to get up in class and make a speech. You know. Spontaneous and all. And if the boy digresses at all, you're supposed to yell "Digression!" at him as fast as you can. It just about drove me crazy. I got an *F* in it.<sup>67</sup>

Holden ne comprend tout simplement pas pourquoi on s'obstine à réprimer la digression. Pour lui, l'expression orale ne devient intéressante que dans l'action de conter, le contenu est de moindre importance dans la mesure où le conteur est passionné : « I mean it's dirty to keep yelling "Digression!" at him when he's all nice and excited... » Le professeur de cette classe, Mr. Vinson, lui répétait sans cesse de simplifier et d'unifier son propos, concept qui dépasse toute logique selon Caulfield : « I mean you can't hardly ever simplify and unify something just because somebody *wants* you to. »

---

<sup>66</sup> J. D. Salinger. *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour – An Introduction*. Bantam Books, New York, 1981 [1963], p. 98.

<sup>67</sup> J. D. Salinger. *The Catcher in the Rye*. Little, Brown and Company, Boston, 1951, p. 183. À partir de maintenant toutes les citations du roman seront tirées de cette édition et indiquées entre parenthèses.

Avec cette réflexion métatextuelle, Salinger se permet de divaguer pour expliquer, par l'entremise de son narrateur, l'importance de la digression dans l'oralité. En fait, le passage peut être lu comme une charge à peine voilée envers l'esprit utilitariste américain. En affirmant qu'on ne peut simplifier quoi que ce soit seulement pour plaire à quelqu'un, Caulfield refuse d'adhérer à un modèle discursif qui se veut efficace et productif. À la différence, déjà, des auteurs de la tradition réaliste, l'oralité doit produire autre chose que du langage expéditif, dans lequel les propositions demeureraient essentiellement prédicatives. De plus, le passage lui-même démontre la pertinence de la digression dans la représentation de l'oralité. L'extrait est parsemé de répétitions et de détours syntaxiques qui rendent compte de la difficulté qu'éprouve Holden à s'exprimer dans le carcan linéaire du texte. En fait, l'auteur et son narrateur semblent préoccupés par les tensions entre une linéarité de fond (la sempiternelle « suite dans les idées ») et une linéarité de forme (ce rapport physique à l'écriture et à la lecture).

D'ailleurs, comble de mise en abîme, on pourrait même avancer que le roman lui-même constitue une énorme digression dans la vie du narrateur. Essentiellement, Caulfield raconte, sur plus de 200 pages, cette courte période entre son expulsion de Pencey et son retour à la maison, durant laquelle il décide de marquer une pause, de créer une brèche dans son apprentissage d'adolescent. L'épisode est un détour de quelques jours au cours duquel Caulfield est absolument improductif.

Il faut noter qu'à la fin des années 1940, l'Amérique de l'après-guerre s'engage dans un retour massif à la « normalité ». À l'aube de la Guerre froide, plus que jamais, il est important pour la puissance mondiale d'afficher des valeurs fortes et une image unie. De Truman à Eisenhower, et même si Truman était un Démocrate, la droite conservatrice américaine gagne en importance et instaure un climat de conformisme à l'échelle nationale. On est à la veille du Maccarthysme et des

enquêtes anticomunistes. Dans une introduction à une anthologie de textes d'auteurs de la génération beat, Ann Charters écrit :

In 1956 [sic], when J. D. Salinger published his novel *The Catcher in the Rye*, as well as his later stories in *The New Yorker*, which I read avidly, I felt that I had found the first contemporary writer who seemed to speak directly to my sense of disaffection with the narrow conformity of American life.<sup>68</sup>

Bien que la révolte se fera beaucoup plus féroce chez Kerouac, ce refus du langage direct, efficace et productif chez Salinger pourrait être lu comme un symptôme du sentiment d'aliénation des jeunes générations de cette période. Le narrateur du roman conserve tout au long du récit un ton tantôt blasé, tantôt cynique, mettant en œuvre le désœuvrement de la vie quotidienne dans l'Amérique urbaine contemporaine :

I always get these vomity kind of cabs if I go anywhere late at night. What made it worse, it was so quiet and lonesome out, even though it was Saturday night. I didn't see hardly anybody on the street. Now and then you just saw a man and a girl crossing a street, with their arms around each other's waist and all, or a bunch of hoodlummy-looking guys and their dates, all of them laughing like hyenas at something you could bet wasn't funny. New York's terrible when somebody laughs on the street very late at night. You can hear it for miles. It makes you feel so lonesome and depressed. (CATCHER 81)

Ici, le ton cynique, obscur et déprimé de Holden traduit un inconfort social quelque peu relativisé par son humour et son vocabulaire approximatif : il invente, par exemple, « hoodlummy-looking » à défaut d'un mot plus juste pour décrire un groupe de garçons dans la rue aux apparences de truands. À ce titre, Donald P. Costello affirme que de telles adjectivisations, comme on en trouve dans tout le roman, est typique du langage vernaculaire adolescent de l'époque, en plus d'illustrer l'adaptabilité de l'Américain.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Ann Charters (ed.). *Beat Down to your Soul. What Was the Beat Generation?* Penguin Books, New York, 2001, p. xxviii.

<sup>69</sup> Donald P. Costello. « The Language of *The Catcher in the Rye* » dans *American Speech*. Vol. 34, no 3, 1959, p. 178.



Par son désœuvrement, le protagoniste se positionne en porte-à-faux dans une culture bouleversée par la guerre et qui semble manquer cruellement d'ouverture. Selon Naïm Kattan, « [c]omme tous ceux qui sont nés dans les centres urbains de l'Amérique industrielle, [Holden] s'aperçoit que la société ambiante est atteinte de vulgarité, pénétrée d'une avidité infinie d'accumulation d'objets et de biens de consommation. »<sup>70</sup> En fait, l'aliénation de Caulfield se fait ressentir surtout en ceci qu'il ne semble s'identifier à personne de son entourage, hormis les enfants. À la lecture, on en vient à croire que la ville entière est peuplée de pervers, de « phonies », de « jerks », de « snobs » :

I was surrounded by jerks. I'm not kidding. At this other tiny table, right to my left, practically on *top* of me, there was this funny-looking guy and this funny-looking girl. They were around my age, or maybe just a little older. [...] He was telling her about some pro football game he'd seen that afternoon. He gave her every single goddam play in the whole game – I'm not kidding. He was the most boring guy I ever listened to. And you could tell his date wasn't even interested in the goddam game, but she was even funnier-looking than *he* was, so I guess she *had* to listen. Real ugly girls have it tough. [...] On my right there was this very Joe Yale-looking guy, in a gray flannel suit and one of those flitty-looking Tattersall vests. All those Ivy League bastards look alike. My father wants me to go to Yale, or maybe Princeton, but I swear, I wouldn't go to one of those Ivy League colleges, if I was *dying*, for God's sake. Anyway, this Joe Yale-looking guy had a terrific-looking girl with him. [...] What he was doing, he was giving her a feel under the table, and at the same time telling her all about some guy in his dorm that had eaten a whole bottle of aspirin and nearly committed suicide. (*CATCHER* 85)

Ce long passage donne une bonne idée des sentiments d'aliénation, voire de dégoût, qui occupent Holden, en plus de suggérer une certaine décadence chez les jeunes de son âge. Son cynisme est d'autant plus percutant par l'effet des caractères en italique, signifiant un changement de tonalité. Quand il écrit « if I was *dying*, for God's sake », l'intonation qui s'entend sur la syllabe « dy » renvoie à une voix blasée insistant sur le mot « *dying* » pour souligner sa désinvolture. À plus forte raison,

---

<sup>70</sup> Naïm Kattan. *Écrivains des Amériques. Tome 1 – Les États-Unis*. Éditions Hurtubise HMH, Montréal, 1972, p. 85.

l'effet oral est à ce point réussi qu'on termine la phrase plus doucement, avec le juron « for God's sake ».

De plus, le paragraphe au complet semble encore en équilibre précaire entre la linéarité et la digression : Holden lutte pour ne pas perdre le fil du récit de la soirée avec des expressions répétées en fin de phrase comme « I'm not kidding » et des marqueurs de relation comme « Anyway » pour créer un semblant de structure. Il parvient tout de même à ajouter tel commentaire sur les filles laides, et tel autre sur le fait que son père veut l'inscrire à Yale ou à Princeton. La spontanéité de la narration orale n'est donc jamais niée.

Mark Twain voyait la digression principalement comme un outil comique. Dans *Fenimore Cooper's Literary Offenses*, il énumère les 18 règles de la fiction romantique qu'aurait enfreint Cooper. Parmi celles-ci, on s'étonne que Twain puisse réprimander son homologue pour ne pas avoir utilisé un style « simple and straightforward » (TWAIN 544). Comme le souligne Portelli, Twain considère qu'un style humoristique dépend fortement d'un manque de contrôle sur la linéarité des éléments d'un récit, et cette « relaxation of control » doit être très précise.<sup>71</sup> Si un narrateur semble divaguer au cours d'une intrigue, créant un effet de spontanéité humoristique, tout le talent de l'auteur est dans la modération de ces échappées afin de soutenir la tension comique. Dans un style plus romantique comme celui de Cooper, la digression, selon Twain, n'opère pas de la même façon et nuit à la tension dramatique.

Le discours de Holden Caulfield repose principalement sur la spontanéité de la digression. Le chapitre final de l'œuvre nous le confirme quand il avoue ne pas être intéressé par l'idée de conter la suite de son récit (CATCHER 213). Tout au long, on

---

<sup>71</sup> Alessandro Portelli. *Op. cit.*, p. 101.

suit, au gré des humeurs de Caulfield, son parcours dans New York comme une longue série de réflexions, de souvenirs et d'associations qui freinent partiellement la linéarité.

L'incipit du roman de Salinger nous installe d'emblée dans un esprit de spontanéité dépendant essentiellement de ce qui plaît au narrateur :

If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it, if you want to know the truth. (*CATCHER* 1)

D'abord, Salinger nous refuse l'accès facile à des informations factuelles de base : qui est-il, d'où vient-il, etc. D'entrée de jeu, la facture réaliste est niée par le moyen d'une marque d'intertextualité évidente (le David Copperfield de Dickens, mais aussi, de façon plus ténue, le « Call me Ishmael » de Melville, et le « You don't know me » de Twain). Elle s'installe quand même par le biais d'une oralité spontanée qui laisse croire au lecteur qu'il *entend* le récit (« to hear about it »). D'ailleurs, cette première expression semble répondre à un hors-texte dans lequel quelqu'un aurait demandé au narrateur de lui conter « it ». Puis revient cette importance de dire la vérité. Comme l'explique Marc Chénétier, « Salinger se fait l'écho d'une inquiétude que revendiqueront d'autres générations d'écrivains, fait peser le soupçon sur la capacité du langage à rendre d'une quelconque façon le réel. »<sup>72</sup> Caulfield se présente au lecteur en tant que source de vérité, d'authenticité. Mais, en même temps, la lecture dépend uniquement de ce que le narrateur a envie de dire. Donald P. Costello remarque d'ailleurs comment ce « if you want to know the truth » revient souvent dans le texte, et suggère un scepticisme inhérent au lecteur. Il cite Arthur Heiserman et James E. Miller en affirmant que l'expression pourrait signifier que, dans le monde de Caulfield, « very few people do ».<sup>73</sup>

<sup>72</sup> Marc Chénétier. *Op. cit.*, p. 37.

<sup>73</sup> Donald P. Costello. *Op. cit.*, p. 174.

En fait, à bien des égards, le narrateur de Salinger nous apparaît comme une sorte d'imposteur. On le soupçonne régulièrement de mentir pour embellir le portrait qu'on se ferait de lui. D'ailleurs, ceci n'est pas sans rappeler la description du conteur de *tall tales* offerte par Jan Harold Brunvand, citée plus haut. Évidemment, ses mensonges n'ont rien des exagérations du récit folklorique. Par contre, alors qu'il raconte une soirée passée à boire, Caulfield se vante d'avoir une grande résistance à l'alcool, mais il dévoile aussi quelque peu son artifice : « I puked before I went to bed, but I didn't really have to – I forced myself » (*CATCHER* 90). Caulfield avoue qu'il s'est forcé pour vomir, afin de laisser croire à son ami qu'il était réellement soûl. Mais on lit plutôt cette information comme le petit mensonge d'un narrateur orgueilleux qui ne veut pas qu'on le prenne pour un faible. Cette forme de double mensonge est une constante dans le roman. À travers ses digressions, dont le contenu laisse souvent sceptique, l'auteur signifie un doute quant à la communicabilité du langage. Comme l'explique Marc Chénétier : « Holden Caulfield soupçonne constamment que [...] son lecteur ne peut qu'écouter, sans pour autant comprendre, se soumettre à un flot langagier qui produira des effets distincts des effets directs de sens [...]. »<sup>74</sup> Ainsi, le réel pour Salinger n'est jamais facile à reproduire, et l'oralité qu'il utilise ne fait qu'ajouter à l'irreprésentabilité. Chénétier poursuit :

Essentiel pour Caulfield est le sentiment que l'existence est flux, que l'expérience ne se peut fixer dans l'expression, que le réel est disjonction, [...] que la langue ne peut par conséquent plaquer sur ce réel une constance et une fluidité qui ne lui appartient pas.

Les deux dernières phrases du roman donnent d'ailleurs à lire cette conception du réel : « Don't ever tell anybody anything. If you do, you start missing everybody. » (*CATCHER* 214) L'expression fige le réel, le simple fait de dire quelque chose place tout dans un passé irrévocable. C'est pourquoi, en insistant sur le présent, Caulfield met en relief l'impossibilité de rendre compte de l'inconstance telle

---

<sup>74</sup> Marc Chénétier. *Op. cit.*, p. 37.

qu'évoquée par Chénétier : « I mean how do you know what you're going to do till you *do it* ? » (*CATCHER* 213) À tout le moins, la seule façon d'aborder le langage de façon « réaliste », selon Salinger, doit être dans la digression et l'éclatement de la linéarité.

L'oralité de Twain repose globalement sur une volonté d'élargir un lectorat à travers un traitement réaliste du vernaculaire, soulevant par le fait même des enjeux plutôt politiques : ceux qui impliqueraient un garçon pratiquement illettré s'adressant à un lecteur littéraire. Les préoccupations langagières de Twain sont peut-être moins esthétiques qu'éthiques, pour reprendre une expression de Gavin Jones. Par conséquent, leur réalisme n'est pas remis en question directement. Par contre, l'oralité de Salinger invite à un questionnement formel sur le langage. Son traitement autoréflexif semble répondre à la remarque de Jim, dans *Adventures of Huckleberry Finn*, en affirmant qu'un signe *n'est qu'un signe*. Il ne saurait en aucun cas représenter le réel.

Toutefois, l'écriture de Salinger est largement perçue comme étant réaliste, voire authentique, surtout grâce au langage. Comme l'explique Donald P. Costello, « [m]ost critics who looked at *The Catcher in the Rye* at the time of its publication thought that its language was a true and authentic rendering of teenage colloquial speech. »<sup>75</sup> Holden Caulfield parle comme un adolescent d'école privée, dans le nord-est des États-Unis en 1950. Ses différents patois, tels qu'énumérés par Costello dans son article sur le langage dans le roman de Salinger, sont choisis précisément pour représenter la génération de Holden : « Such a conscious choice of words seems to indicate that Salinger, in his attempt to create a realistic character in Holden, wanted to make him aware of his speech, as, indeed, a real teenager would be when

---

<sup>75</sup> Donald P. Costello. *Op. cit.*, p. 172.

communicating to the outside world. »<sup>76</sup>

Pour reprendre l'expression de Portelli, Salinger s'approche peut-être d'une représentation « réaliste » du langage, en évacuant le texte, l'*écrit*, et en le remplaçant par une voix. Comme chez Twain, l'oralité chez Salinger repose sur un paradoxe : bien qu'on l'ait perçue comme étant tout à fait réaliste, elle évoque un malaise beaucoup plus profond en ce qui a trait à la représentation du langage; à savoir que l'on ne peut plus se servir du langage comme outil technique pour reproduire le réel. Il est désormais aussi impalpable, son sens est aussi volatile, que l'expérience elle-même. On verra comment ce traitement de l'oralité et du réalisme traduit une angoisse qui sera amplement exploitée chez Robert Coover. Comme le souligne Chénétier, « [l]e graphique des ventes des œuvres de Salinger indique aussi que son œuvre parle véritablement au public des années soixante. »<sup>77</sup>

De ce point de vue, Jack Kerouac est un autre précurseur de la fiction américaine des années 1960. Il est devenu l'icône de toute une génération, notamment par son traitement subversif du langage américain. Tandis que Salinger donne la parole à un individu plutôt marginal et solitaire, c'est la marginalisation elle-même qui est revendiquée comme un mouvement populaire dans l'œuvre de Kerouac. Avec *Leaves of Grass*, Walt Whitman soulignait l'importance de l'oralité à travers un chant; un siècle plus tard, la génération beat l'invoque tantôt avec un cri – celui d'Allen Ginsberg et son poème « Howl » –, tantôt avec le souffle d'un saxophoniste sur un air bebop. Le rythme effréné de la prose des beat, leur vocabulaire populaire et « cool » évoquent un regard nouveau sur la réalité américaine de l'après-guerre. Bien que l'emploi de l'oralité chez Kerouac ne relève peut-être pas directement d'une volonté réaliste, il est marqué par une volonté de marginalisation qui a poussé les auteurs de la génération beat à se rapprocher de la culture afro-américaine : « [...]

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>77</sup> Marc Chénétier. *Op. cit.*, p. 38.

rather than working for the integration of marginalized peoples into the American mainstream, in their discourse and their behavior the Beats expressed a desire to join the excluded others on the margins – not on the barricades. »<sup>78</sup> De manière encore plus marquée, l'oralité chez Kerouac crée un effet de réel puissant à la lecture. Elle est évocatrice du contexte de production à l'aube du postindustrialisme dans une société où tout est en perpétuel mouvement, particulièrement à travers un style de prose spontanée, un semblant d'improvisation. L'esthétique de Kerouac fait autant appel à l'oralité qu'à la musicalité du langage. Son écriture élargit le potentiel poétique du parler américain en mettant en œuvre une certaine liberté formelle dont bénéficiera également Robert Coover.

André Hodeir rappelle que les années 1940 représentent l'âge d'or du bop, une forme musicale qui a ouvert les frontières d'un jazz plus classique, grâce à ses métriques plus éclectiques, plus expérimentales, et qui appelait l'auditeur à s'asseoir pour écouter la musique plutôt qu'à danser.<sup>79</sup> Or, comme le bop des années quarante, la prose de Kerouac, particulièrement dans sa structure, vise à créer un style délibéré qui produit une illusion de spontanéité. Kerouac comparait d'ailleurs sa tâche d'écrivain à celle du trompettiste de jazz, consistant à souffler dans son instrument « till he runs out of breath »<sup>80</sup>. La légende veut qu'il ait écrit son roman *On the Road* d'un seul jet, en trois semaines de mai 1951.

Henry David Thoreau écrivait : « Write while the heat is in you. When the farmer burns a hole in his yoke, he carries the hot iron quickly from the fire to the wood, for every moment is less effectual to penetrate (pierce) it. »<sup>81</sup> Plusieurs années

---

<sup>78</sup> Robert Holton. « Kerouac Among the Fellahin : On The Road To The Postmodern » dans *MFS Modern Fiction Studies*. Vol. 41, no 2, Summer 1995, p. 267.

<sup>79</sup> André Hodeir. *Le B-A-Be du bop*. Rouge Profond, Paris, 2003, p. 23.

<sup>80</sup> Regina Weinreich. *The Spontaneous Poetics of Jack Kerouac*. Southern Illinois University Press, USA, 1987, p. 9.

<sup>81</sup> Henry David Thoreau. *The Journals of Henry D. Thoreau*. Bradford Torrey and Francis Allen (ed.), Houghton Mifflin Co., Boston, 1949, III, p. 293.

plus tard, un exemple de cette conception de l'écriture se lit au premier chapitre de *On the Road* : « I said, "Hold on just a minute, I'll be right with you soon as I finish this chapter", and it was one of the best chapters in the book. »<sup>82</sup> Pour le narrateur, comme pour Kerouac, ce chapitre terminé hâtivement constitue un des meilleurs chapitres du livre qu'il écrit. Or, bien qu'il s'agisse d'une légende, Kerouac prétendait ne jamais réviser ses textes. En concordance avec les expérimentations de la génération beat, notamment avec la drogue, il fondait son travail d'écriture sur la découverte d'expériences et sur l'improvisation. Comme l'explique Regina Weinreich, « Kerouac's writing is an attempt to discover form, not to imitate it, and to discover experience in the act of writing about it [...]. »<sup>83</sup> Cette conception de l'acte d'écriture s'inscrit parfaitement dans son contexte social : considérons simplement l'essor du bop, sa prédominance dans la culture afro-américaine et les coïncidences entre les caractéristiques de celui-ci et celles de l'écriture de Kerouac. D'ailleurs, la présence même de la musique bop à travers le roman ne fait qu'appuyer cette idée. De Stan Getz à Charlie Parker, de Dizzy Gillespie à Lester Young, le roman déborde de références aux figures majeures du jazz.

De manière plus marquée, Kerouac semble adhérer à la vision de Salinger, telle qu'évoquée par Chénétier, de l'expérience comme étant un flux, et de l'écriture conventionnelle comme étant trop statique pour l'exprimer. Il écrit à la machine à écrire sur un gros rouleau de papier industriel une première version de *On the Road* en un long paragraphe de 250 pieds, « so as to be composed in an unavoidably linear fashion. »<sup>84</sup> En fait, la linéarité presque forcée du récit simule un style improvisé dans lequel la répétition est la clé. Comme l'explique Portelli : « Oral discourse is a work

---

<sup>82</sup> Jack Kerouac. *On the Road*. Penguin Books, New York, 1976, p. 4. À partir de maintenant toutes les citations du roman seront tirées de cette édition et indiquées entre parenthèses.

<sup>83</sup> Regina Weinreich. *Op. cit.*, p. 4.

<sup>84</sup> Malcolm, Douglas. « "Jazz America": Jazz and African America Culture in Jack Kerouac's *On the Road* » dans *Contemporary Literature*. Vol. 40, no 1, Spring 1999, p. 91.



in progress that includes its own drafts and revisions. »<sup>85</sup> Si le récit de Huckleberry Finn s'achève simplement parce que son narrateur n'a plus rien à écrire, et Holden Caulfield, lui, le termine en déplorant le fait même de l'avoir débuté, celui du personnage narrateur Sal Paradise prend fin sur les chapeaux de roues, en une phrase s'étalant sur près de quinze lignes, comme les derniers *miles* d'un vieux camion :

So in America when the sun goes down and I sit on the old broken-down river pier watching the long, long skies over New Jersey and sense all that raw land that rolls in one unbelievable huge bulge over to the West Coast, and all that road going, all the people dreaming of the immensity of it, and in Iowa I know by now the children must be crying in the land where they let the children cry, and tonight the stars'll be out, and don't you know that God is Pooh Bear? the evening star must be drooping and shedding her sparkler dims on the prairie, which is jut before the coming of the complete night that blesses the earth, darkens all rivers, cups the peaks and folds the final shore in, and nobody, nobody knows what's going to happen to anybody besides the forlorn rags of growing old, I think of Dean Moriarty, I even think of Old Dean Moriarty the father we never found, I think of Dean Moriarty. (*ROAD* 307)

Comme le parcours à travers les États-Unis qu'il met en scène, le discours de *On the Road* se construit progressivement autour d'une oralité riche en répétitions, en variations et en spontanéité. On comprend les notions de « work in progress » qu'évoque Portelli dans la toute dernière partie de cette phrase, où Paradise se souvient de son grand ami Dean Moriarty et semble hésiter sur la façon de le décrire, répétant et variant son propos. En fait, le flux expressif de Kerouac semble presque s'étouffer comme le moteur d'une voiture en panne d'essence. Avec l'ajout de virgules entre les affirmations répétées, comme autant d'interruptions dans le grondement du moteur, le rythme ralentit subitement.

Ce paragraphe final synthétise la vision littéraire de Kerouac comme nulle part ailleurs dans le roman. L'immensité du pays, la diversité de son paysage et de son peuple ne peuvent être exprimées qu'avec de tels débordements formels, une telle urgence. Les conventions grammaticales et narratives ne parviennent pas à rendre

---

<sup>85</sup> Alessandro Portelli. *Op. cit.*, p. 93.

compte de la réalité des États-Unis, puisqu'elles sont trop contraignantes. En une seule phrase, l'auteur part d'un panorama du territoire américain d'est en ouest, pour arrêter son mouvement sur une réflexion intime au sujet du temps et de Dean Moriarty. Comme le faisait Caulfield dans *The Catcher in the Rye*, le narrateur de *On the Road* quitte le lecteur en insistant sur le présent et avec une profonde désolation vis-à-vis de la fuite du temps : « and nobody, nobody knows what's going to happen to anybody besides the forlorn rags of growing old ». D'ailleurs, si le récit complet de Sal Paradise se fait au passé, il se termine bien campé dans l'immédiat du temps présent, comme un retour à l'énonciation, orale de surcroît.

À l'image de bon nombre de ses personnages, l'écriture chez Kerouac est en perpétuel mouvement, elle multiplie les comparaisons pour les bonifier avec d'autres images plus appropriées, refusant l'immobilisme :

Although Gene was white there was something of the wise and tired old Negro in him, and something very much like Elmer Hassel, the New York dope addict, in him, but a railroad Hassel, a traveling epic Hassel, crossing and recrossing the country every year, south in the winter and north in the summer, and only because he had no place he could stay in without getting tired of it and because there was nowhere to go but everywhere, keep rolling under stars, generally the Western stars. (*ROAD* 26)

Tandis que Salinger se servait de la digression comme pour mettre en évidence, à l'écrit, la contrainte du temps dans l'oralité, comme dans l'expérience réelle, Kerouac essaie plutôt d'obéir à cette contrainte par le biais de répétitions, de variations et de combinaisons, en refusant de revenir sur ses propres pas. La description qu'il fait de Gene, citée ci-haut, pourrait s'appliquer à sa propre fiction : « because there was nowhere to go but everywhere, *keep rolling under the stars* ». Puisqu'on n'a nulle part où aller, allons partout, et ne nous arrêtons pas. Parce qu'il n'y a rien, en écriture, d'aussi complet – et complexe – que l'expérience réelle, la meilleure façon que Kerouac ait trouvé pour exprimer la réalité est de reprendre son mouvement. C'est d'ailleurs ce qu'il propose dans son essai « Essentials of Spontaneous Prose » : « Never afterthink to “improve” or defray impressions, as the

best writing is always the most painful personal wrung-out tossed from cradle warm protective mind. »<sup>86</sup> Portelli observe pour sa part que, par son attachement indéfectible à la temporalité, l'oralité ancre le discours dans une représentation plus près du réel. L'écrit, quant à lui, possède un certain contrôle sur le temps. En d'autres mots, l'abstraction de l'écriture la libère en quelque sorte des lois du temps.<sup>87</sup> Kerouac place régulièrement plusieurs adjectifs côte à côte, sans ponctuation, pour désigner un individu ou un objet quelconque, comme si le premier adjectif ne convenait pas tout à fait, mais que l'urgence de nommer provoquait un effet d'accumulation : « Her brother was a wild-buck Mexican hotcat with a hunger for booze, a great good kid. » (*ROAD* 92)

La description du travail de Dean en tant que valet de stationnement, au premier chapitre, laisse certainement une impression de spontanéité et de musicalité, comme le ferait une pièce bop :

The most fantastic parking-lot attendant in the world, he can back a car forty miles an hour into a tight squeeze and stop at the wall, jump out, race among fenders, leap into another car, circle it fifty miles an hour in a narrow space, back swiftly into a tight spot, hump, snap the car with the emergency so that you see it bounce as he flies out; then clear to the ticket shack, sprinting like a track star, hand a ticket, leap into a newly arrived car before the owner's half out, leap literally under him as he steps out, start the car with the door flapping, and roar off to the next available spot, arc, pop in, brake, out, run [...]. (*ROAD* 6)

Dans le roman, le rythme rapide de cette phrase s'étend sur treize lignes; on en vient presque à manquer de souffle. L'effet bop est réussi et rappelle le parallèle avec cette forme musicale.

---

<sup>86</sup> Jack Kerouac. *The Portable Beat Reader*. Ann Charters (ed.), Viking Publishing, New York, 1992, p. 58.

<sup>87</sup> Alessandro Portelli. *Op. cit.*, p. 81.

À même l'écriture, on voit, on entend et on sent l'urgence de la scène décrite. Quand, à la fin du passage, les propositions descriptives sont remplacées par l'énumération de mots monosyllabiques décrivant l'action, leur sens cède pratiquement sa place aux sons qu'ils évoquent. L'effet réaliste se voit doublement enrichi par le caractère onomatopéique du vocabulaire choisi. Quand on lit « arc, pop in, brake, out, run », on entend très bien ce que ces actions pourraient produire comme bruit. Il y a certainement là quelque chose de très musical, s'inscrivant dans l'esthétique du bop. Kerouac se servira également de nombreuses allitérations pour créer le même effet spontané, cette fois-ci à travers la répétition sonore. Le tout rend compte d'une forme d'écriture exprimant à la fois la linéarité immuable du réel, et l'immense complexité de sa représentation à l'écrit. En fait, l'auteur doit assouplir le langage s'il veut créer des effets de réel.

Il y a aussi le vocabulaire qui rappelle le *jive-talking* des Afro-Américains, ce que Kerouac nomme le « jazz American » (*ROAD* 61), qui rappelle cette volonté de marginalisation des beat, mais aussi celle de représenter l'oralité américaine. On retrouve souvent des phrases dépourvues de prépositions ou certaines expressions appartenant à la langue populaire, comme : « [...] he done lost her » (*ROAD* 30). De plus, Kerouac utilise les termes « Sams » ou « saint » pour désigner un homme. L'utilisation de formes de langage, d'accents ou d'expressions contemporaines contraste avec le discours de la *white normality* et, comme l'explique Robert Holton, contribue à la démythification de la culture dominante.<sup>88</sup> Comme la génération qu'il a inspirée, Jack Kerouac cherche à déborder du cadre conformiste de son époque, et son écriture en témoigne clairement. Celle-ci découle d'un profond désir de marginalisation dans l'Amérique du Président Truman et de l'après-guerre. En ce sens, Chénétier affirme que « [l]a distance qu'il est possible de mettre entre soi et la société devant trouver son équivalent linguistique et littéraire, on ne s'étonnera pas

---

<sup>88</sup> Robert Holton. *Op. cit.*, p. 268.

que le régime dominant de ces romans néopicaresques soit celui d'une langue orale propre au monde de ces dissidents [...]. »<sup>89</sup>

Kerouac ravive la flamme du picarisme en partie à l'origine de la tradition narrative et de l'imaginaire américain. Son discours est unificateur et inclusif, il rappelle en quelque sorte le poème de Whitman « I Hear America Sing ». Toute l'Amérique bat au même pouls : « “We're all in this together!” yelled Ponzio. I saw that was so – everywhere I went, everybody was in it together. » (*ROAD* 92)

La question de réalisme, chez Kerouac, passe presque entièrement par l'expérimentation avec le langage et la forme romanesque. Dans *On The Road*, l'expérience elle-même du réel prime, et l'écriture le fait ressentir. Aux yeux de plusieurs, comme sans doute pour l'auteur, le roman devient « l'aventure d'une écriture » plutôt que « l'écriture d'une aventure ».<sup>90</sup> On pourra constater dans le chapitre suivant comment les ouvrages de Salinger et Kerouac constituent de premières tentatives d'expérimentation formelle liée à la représentation du réel. Si l'oralité chez Twain était un véhicule identitaire dont le réalisme allait un peu de soi, bien qu'il semble lui-même le remettre en question ironiquement, celle de Salinger et de Kerouac, par le moyen de la digression ou de l'improvisation, sert plutôt à confronter le lecteur face à sa conception du langage réaliste. D'un point de vue bourdieusien, on semble se diriger vers une sphère de production de plus en plus restreinte. Twain arrive à toucher un certain public élargi grâce, entre autres, à son humour étroitement lié à l'oralité. L'œuvre de Salinger subit grosso modo le même traitement. Pour sa part, Kerouac utilise le langage oral comme moyen d'exprimer une certaine marginalisation, mais son travail sur la linéarité n'est pas assez éclaté

---

<sup>89</sup> Marc Chénétier. *Op. cit.*, p. 65.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 40.

pour rebuter un plus grand lectorat – à ce chapitre, pensons, notamment, aux écrits de son contemporain William S. Burroughs, qui « violentent » le langage.<sup>91</sup>

L'objectif principal de la thèse d'Alessandro Portelli, dans *The Text and the Voice*, est de défaire l'opposition binaire entre oralité et écriture afin de mettre en évidence

[...] a dialogic interaction, and explore the relationship of voice and presence [...]. Literature is the ground where the separation and hierarchy between orality and writing is blurred and subverted, where the language goes against its own grain to seek dynamic writing and stable voice.<sup>92</sup>

Ce qui, selon lui, est mis de l'avant quand un auteur choisit de reproduire l'oralité, ce sont les mécanismes mêmes de l'écriture – le contexte, le temps et les circonstances de la composition. Le discours fondé sur l'oralité est donc inévitablement autoréflexif. L'illusion du réalisme est plus ou moins abolie, puisqu'il s'agit de toute façon, objectivement, de texte écrit et non d'expérience réelle. À la manière du fameux tableau de Magritte intitulé *La Trahison des images*, dans lequel l'artiste a représenté une pipe et a écrit « Ceci n'est pas une pipe »; quand un auteur représente le langage réel, sonore, à l'écrit, même de la façon la plus réaliste qui soit, on y lit toujours en filigrane « Ceci n'est pas du langage réel ». En ce sens, le roman de Mark Twain, surtout grâce à l'ironie de son traitement langagier, pourrait représenter un premier renversement de la deuxième définition de la littérature réaliste de Todorov, citée au début du premier chapitre, voulant qu'elle constitue « un discours fondé sur la particularisation et la cohérence, qui n'a donc de "réaliste" que le nom ». Les ouvrages de Salinger et Kerouac, confrontant la linéarité chacun à sa façon, se rapprochent plutôt de la première définition de la littérature réaliste de Todorov, voulant qu'elle soit « un discours sans règle qui se contente de transmettre le réel ». Tous les trois s'attaquent plus ou moins directement à la forme d'une oralité mise à l'écrit et sont parmi les premiers à mettre en doute la représentabilité du

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>92</sup> Alessandro Portelli. *Op. cit.*, p. 3.

langage. Or, on verra avec Robert Coover comment un nouveau rapport au réel, déjà effleuré chez Salinger et Kerouac, donne au langage un rôle encore plus complexe à la représentation. La génération de Coover voudra synthétiser les deux définitions du réalisme et revendiquera, malgré tout, très clairement ce dernier dans sa production littéraire.

## CHAPITRE 3

### COOVER ET LE LANGAGE ÉMERGENT

*I'm at heart a realist willing to use any imaginable  
narrative mode to get at the real.*

Robert Coover

#### 3.1 – POUR UN RÉALISME ACTUEL

Jusqu'à présent, on a vu comment l'oralité dans l'histoire littéraire américaine a permis à certains auteurs de signaler leur ambivalence face à la représentation du langage et de la réalité dans la fiction. Les œuvres de Twain, Salinger et Kerouac y trouvent une part de leur ancrage, mais jamais cette ambivalence n'est apparue aussi criante que dans l'écriture des auteurs postmodernes. Ceux-ci ont su illustrer comment la réalité américaine est vraiment une affaire de langage. S'il est vrai, comme l'explique très platement Karl Mannheim, que « realism means different things in different contexts »<sup>93</sup>, toute une génération d'auteurs américains de la fin des années 1960 expriment une position radicale : leur réalité ne répond plus aux modes de représentation réaliste traditionnels. L'esthétique mimétique qui a cours depuis au moins le début du XIX<sup>e</sup> siècle n'est plus crédible, ne tient plus à l'ère des réseaux et de la cybernétique. Devant l'énoncé classique de Coleridge implorant au lecteur une « willing suspension of disbelief » comme prémisses traditionnelles du pacte de lecture, certains auteurs qualifiés d'antiréalistes croient qu'un tel rapport

---

<sup>93</sup> Cité dans Harry Levin. « What Is Realism? » dans *Comparative Literature*. Vol. 3, no 3, A Symposium on Realism (Summer, 1951), p. 194.



n'est plus possible. Comme l'explique John Kuehl : « [They] feel that disbelief should not be suspended. »<sup>94</sup> Pour reprendre Marc Chénétier, on pourrait dire que l'« ère du soupçon » annoncée par Nathalie Sarraute, arrive en Amérique, mais avec des modalités propres à l'histoire littéraire américaine.<sup>95</sup> L'objectif ici sera donc d'observer comment la tradition du vernaculaire américain est perpétuée dans la production littéraire des auteurs postmodernistes, en mettant l'accent sur l'écriture de Robert Coover.

Il existe très peu de termes aussi ambigus, et parfois même trompeurs, que cette appellation de « postmoderniste ». À plus forte raison, on s'aperçoit, en étudiant le sujet, qu'il existe à peu près autant de postmodernismes qu'il y a de théoriciens prêts à en donner une définition. Comme l'explique Jean-François Chassay,

[l]'enthousiasme que provoque dans le milieu de la critique littéraire (notamment aux États-Unis), le terme de postmodernisme, le véritable esprit de célébration qu'il déclenche, renvoie de manière suspecte à une euphorie souvent à mille lieues d'une réflexion théorique solide.<sup>96</sup>

Louis Menand a publié récemment un article dans le *New Yorker* qui décrit bien l'ambivalence entourant l'expression :

Postmodernism is the Swiss Army knife of critical concepts. It's definitionally overloaded, and it can do almost any job you need done. This is partly because, like many terms that begin with « post, » it is fundamentally ambidextrous. Postmodernism can mean, « We're all modernists now. Modernism has won. » Or it can mean, « No one can be a modernist anymore. Modernism is over. »<sup>97</sup>

En ce sens, il vaut peut-être mieux éviter les grandes définitions et y aller d'observations générales en ce qui concerne précisément le travail d'écriture des auteurs associés au mouvement. Poursuivons donc avec Chassay, qui en dresse un portrait factuel relativement succinct :

<sup>94</sup> John Kuehl. *Op. cit.*, p. 285.

<sup>95</sup> Marc Chénétier. *Op. cit.*, p. 59.

<sup>96</sup> Jean-François Chassay. *Op. cit.*, p. 14.

<sup>97</sup> Louis Menand. « Saved from Drowning : Barthelme Reconsidered » dans *The New Yorker*. February 23, 2009, p. 68.

[L]a littérature postmoderniste, face aux récits traditionnels marqués par la linéarité, l'unité de sens, la cohérence, la volonté de mimétisme, la défense d'idées (et d'idéaux, sinon d'utopies) opposerait, lasse des dogmes de la modernité, une hétérogénéité constitutive, une indétermination fondamentale, le recyclage des formes passées (plutôt que de se situer en rupture par rapport à celles-ci), la fragmentation, la polyphonie. À l'idée selon laquelle le roman se présente comme un miroir que l'on promène le long de la route, pour reprendre le mot de Stendhal, le postmodernisme en littérature défend un *texte métafictionnel*, interrogeant son propre langage et les effets de celui-ci, convenant que le langage n'est pas transparent.<sup>98</sup>

Charles Newman explique dans *The Post-Modern Aura* comment, « [a]s each age defines its own reality, each reveals its own preference of perspective, often influenced by technology. »<sup>99</sup> Depuis la première utilisation de la bombe nucléaire, en 1945, l'évolution technologique aux États-Unis gagne rapidement en complexité dans la psyché collective : en un demi-siècle, on passe de l'ère des *gears-and-girders* à une technologie toujours plus sophistiquée et à une société de plus en plus préoccupée par les sciences de la communication et de l'information. Au XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècles, la plupart des innovations technologiques permettent aux individus de voir les structures internes, les boulons, les réservoirs et les engrenages, de reconnaître le processus d'assemblage et le mécanisme général de fonctionnement.<sup>100</sup> À partir du milieu du XX<sup>e</sup> siècle, la technologie conduit de plus en plus vers un « en-deça du visible », son fonctionnement se complexifie. La littérature en rendra compte. Par exemple, en 1965, Thomas Pynchon publiera *The Crying of Lot 49*, roman sur le mode de la paranoïa dans lequel la protagoniste Œdipa Maas conçoit l'urbanisme californien de San Narciso comme un vaste panneau de circuits électroniques :

She looked down a slope, needing to squint for the sunlight, onto a vast sprawl of houses [...]; and she thought of the time she'd opened a transistor radio to replace a battery and seen her first printed circuit. The ordered swirl

<sup>98</sup> Jean-François Chassay. *Op. cit.*, p. 13.

<sup>99</sup> Charles Newman. *The Post-Modern Aura*. Northwestern University Press, Evanston, 1985, p. 66.

<sup>100</sup> Cecelia Tichi. *Op. cit.*, p. 4. À l'exception, notamment, de l'électricité et des innovations dans le domaine des communications, qui inspirent des déplacements mystiques chez bon nombre d'auteurs réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle; à cet égard, Jean-François Chassay offre une analyse fort enrichissante dans un essai intitulé *Fils, lignes, réseaux. Essai sur la littérature américaine* (Éditions Liber, Montréal, 1999, 287 p.).

of houses and streets, from this high angle, sprang at her now with the same unexpected, astonishing clarity as the circuit card had. Though she knew even less about radios than about Southern Californians, there were to both outward patterns a hieroglyphic sense of concealed meaning, of an intent to communicate.<sup>101</sup>

Dans ce cas-ci, le paysage urbain paraît organisé comme un immense système codifié, une série de symboles trahissant une intention de communication, invitant l'individu à y lire un message. La ville postindustrielle selon Pynchon se développe en signes, en symboles, en langage, en artifice. Quand elle s'étonne de voir les adresses des bâtiments atteindre les 80 000, Œdipa Maas est troublée : « It seemed unnatural. »<sup>102</sup> Ainsi, la réalité américaine semble de plus en plus artificielle, de moins en moins « naturelle ». L'œuvre de Pynchon fait d'ailleurs de l'entropie – cette notion en thermodynamique permettant *grosso modo* de mesurer le désordre d'un système – une métaphore générale, comme quoi dans cette période d'incertitude et d'instabilité, le chaos n'est jamais bien loin.

À ce titre, il importe d'aborder un autre auteur des plus influent dans le mouvement postmoderniste américain : William Gaddis. Dans *J R*, publié en 1975, un personnage dit justement : « Order is simply a thin, perilous condition we try to impose on the basic reality of chaos... »<sup>103</sup> L'aspect fondamentalement chaotique du réel : voilà ce que perçoivent globalement ces auteurs qui, pour pallier à ce désordre, tenteront de faire du langage une structure « pensante », autoréflexive, prête à supporter ses propres codes, « a language within a language. »<sup>104</sup> Le roman de Gaddis met en scène un jeune garçon qui se retrouve au sommet d'un empire financier qu'il développe uniquement en envoyant des informations téléphoniques. Son succès provoque un vacillement des marchés boursiers de Wall Street. Satire du rêve américain, le roman de plus de 700 pages est composé de dialogues, avec quelques

<sup>101</sup> Thomas Pynchon. *The Crying of Lot 49*. Perennial Classics, New York, 1986 [1965], p. 14.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>103</sup> William Gaddis. *J R*. Penguin Books, New York, 1993 [1975], p. 20.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. xi (cité dans l'introduction de Frederick R. Karl).

rare interruptions d'un narrateur totalement désincarné qui se fond dans la multitude des discours. L'oralité, ici, est centrale : les extraits d'émissions de télévision et de radio viennent d'ailleurs s'immiscer dans les conversations souvent décousues des protagonistes, comme pour contribuer au désordre langagier ambiant.<sup>105</sup>

Dans l'optique de cette tradition du vernaculaire en littérature, l'œuvre de Gaddis constitue un apport crucial en ceci qu'elle montre bien, avec les textes de Thomas Pynchon, John Hawkes et quelques autres, comment la génération de Robert Coover a dû composer avec de nouveaux modes de représentation, fortement influencés par la technologie. Dans *Adventures of Huckleberry Finn*, comme dans bon nombre de ses textes, Mark Twain est surtout préoccupé par le rapport de l'homme civilisé à la nature, par une expérience humaine encore lourdement affectée par le territoire, puisque la nation elle-même n'en est toujours qu'à ses débuts – à l'exception d'un de ses textes les plus connus, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, où l'auteur s'intéresse plus à la technologie et à la démocratie. Ses personnages échangent à l'intérieur de systèmes de communication « organiques » (le bouche-à-oreille, le *tall tale*, les rumeurs et légendes). Chez Kerouac, l'innovation technologique la plus importante dans *On the Road* demeure la voiture, engin suprême de la démocratie américaine. Celle-ci affecte certes son rapport au langage, et on a déjà observé les caractéristiques de l'oralité chez Kerouac, mais la métaphore de la voiture et de l'Amérique automobiliste demeure ancrée dans l'imaginaire des *gears-and-girders*, elle n'arrive pas à rendre compte exhaustivement de cette *nouvelle* complexité dont les auteurs postmodernistes voudront rendre compte à partir des années 1960.

---

<sup>105</sup> Plus récemment, ce sont les ouvrages de David Foster Wallace qui ont assuré à cette tradition « polyphonique » postmoderniste un passage dans le XXI<sup>e</sup> siècle. Son roman-pavé *Infinite Jest* contient plus de 1100 pages dont au moins 100 pages de notes en annexe. L'auteur y décortique l'obsession pour le divertissement d'une société américaine futuriste, grâce à des tirades, des dialogues, des essais, et des traités sportifs ou cinématographiques. On parle effectivement ici de désordre langagier ambiant.

L'entropie, l'instabilité, l'incertitude, le désordre, le chaos sont autant de mots-clés pour définir ce qui hante ces écrivains. Dans un ouvrage théorique fort intéressant intitulé *Fiction in the Quantum Universe*, Susan Strehle évoque l'émergence d'un nouveau genre littéraire en Amérique, comme contrepoids au réalisme, qu'elle nomme l'« actualisme ». Elle paraphrase un personnage d'une nouvelle de Norman Mailer en postulant qu'avec l'avènement de la physique quantique et des théories de la relativité, la réalité n'est plus vraiment « réaliste »<sup>106</sup>. On l'aura compris, après la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ce que l'on perçoit comme étant le « réel » est désormais beaucoup plus complexe, et beaucoup plus relatif – en vérité, c'est la perception ou la conscience du réel qui change. On passe ainsi d'un rapport newtonien à la réalité, à un rejet de cette causalité, et à une nouvelle perception dans laquelle l'instabilité règne. Parce que la physique newtonienne voyait toute occurrence comme étant forcément liée aux lois de la causalité, on y supposait qu'avec suffisamment d'information, tout événement physique pouvait être prédit, en théorie. Or, la physique quantique rejette cette idée, parce qu'elle démontre que la science ne peut que prédire la probabilité des occurrences. Les statistiques remplacent donc la causalité. Le réel, au niveau atomique, n'est ainsi qu'une affaire de probabilités, bien qu'on puisse quand même les circonscrire mathématiquement.

En parallèle aux avancées de la science, le monde des télécommunications est en pleine effervescence, ajoutant ainsi un facteur supplémentaire à la complexité. Comme Strehle, Marc Chénétier attribue aussi la cause de cette nouvelle condition de représentation à la montée des empires industriels, à l'avènement prodigieux de la technologie et des médias, à la démultiplication des rapports sociaux et à la visibilité accrue des structures de contrôle.<sup>107</sup> Dans un monde fait d'atomes, où les rapports causaux ne sont plus la seule réalité et où l'information circule à une vitesse toujours

---

<sup>106</sup> Susan Strehle. *Fiction in the Quantum Universe*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1992, p. 14.

<sup>107</sup> Marc Chénétier. *Op. cit.*, p. 54.

plus ahurissante, les postulats du réalisme traditionnel ne cadrent plus, à tout le moins demandent à être révisés.

Strehle situe ces développements dans la perspective du postmodernisme et instaure un nouveau genre qu'elle nomme l'actualisme. L'ambiguïté même du terme, renvoyant autant à l'actualité, le présent, ce qui est actuel, qu'à la notion d'*acting* métaphorise le traitement de la réalité. Post-réalisme, antiréalisme, irréalisme, *unrealism*, *counterrealism*; de nombreux théoriciens ont tenté de définir le phénomène en leurs propres termes, mais par souci de clarté et dans la mesure où, de près ou de loin, chaque définition s'équivaut en ceci qu'elle tente de circonscrire un nouveau rapport au réel à travers le langage, je m'en tiendrai à l'actualisme de Strehle.

Elle se sert entre autres de la fiction de Robert Coover pour exemplifier son propos. Plus précisément, elle traite du rapport à l'histoire dans *The Public Burning*. Elle explique que la fiction de Coover investit ce passage crucial dans le monde scientifique de la causalité à la probabilité; principalement dans son traitement de la forme narrative. Coover reconstruit le procès puis l'exécution d'Ethel et Julius Rosenberg, deux « espions atomiques » ayant réellement été condamnés à mort pour avoir transmis de l'information à l'Union soviétique durant la Guerre froide. La narration est faite pour moitié du point de vue de Richard Nixon, à l'époque vice-président des États-Unis. Avec Nixon comme antihéros de son roman, le personnage fantastique de l'Oncle Sam, polymorphe, omniscient et franchement grossier, et une exécution spectaculaire sur Times Square – qui, en cette époque du maccarthysme, est un clin d'œil évident à celle des présumées sorcières de Salem, quelques siècles plus tôt –, *The Public Burning* met en fiction une réalité historique revisitée, parodiée. Et un moment dans l'histoire américaine où, comme à Salem, sont apparues les tensions inhérentes à la nation, entre un système de valeurs appartenant plus au

champ sémantique de l'oral (le folklore, les superstitions, le vernaculaire), et un autre à celui de l'écrit (le *Bill of Rights* et la Déclaration de l'indépendance).

Plus globalement, des théoriciens comme Strehle, Gerald Graff et John Kuehl, pour ne nommer que ceux-ci, se consacrent à montrer comment les auteurs américains, des années 1960 à aujourd'hui, doivent composer avec l'entropie, le désordre, l'instabilité dans leurs fictions. Ainsi, Chénétier explique comment elles sont teintées d'un langage qui doit rendre concrète l'intangibilité de l'époque, plutôt que de rendre le réel tel qu'il se présente aux sens. Et, avec les avancées scientifiques du XX<sup>e</sup> siècle, ce constat dépasse la simple expérience sensorielle, puisque tout se joue à l'échelle d'atomes. Le vernaculaire, malgré son aspect traditionnellement « organique » et pragmatique, comporte maintenant un langage aussi complexe et abstrait que tous les éléments de n'importe quel discours soutenu, littéraire ou scientifique. Et pour Coover, il représente un pan important de l'identité américaine qui invite à être déconstruit. C'est pourquoi j'insiste sur l'idée que la filiation de Coover se situe beaucoup plus chez William Gaddis, John Hawkes et Thomas Pynchon (bien qu'ils soient tous, de près ou de loin, contemporains<sup>108</sup>) que chez Salinger et Kerouac, par exemple. Si ce mémoire crée une filiation qui va de Twain, Salinger et Kerouac à Coover, ce n'est pas tant parce qu'ils se répondent mutuellement – bien qu'à certains égards ce soit le cas du roman de Coover, par rapport à celui de Twain –, mais plutôt parce qu'ils représentent des moments phares du vernaculaire en littérature américaine. Ainsi, Coover sert d'ambassadeur pour sa génération en ce qui a trait à l'oralité et aux croisements entre folklore et littérature.

---

<sup>108</sup> Dans l'article du *New Yorker* cité précédemment, Louis Menand offre d'ailleurs une description de ce qu'il nomme le souper des postmodernistes : au printemps 1983, Donald Barthelme aurait invité, dans un restaurant de SoHo, plus d'une vingtaine d'auteurs dont Thomas Pynchon, John Barth, William Gaddis, Robert Coover, John Hawkes, William H. Gass, Kurt Vonnegut Jr. et Susan Sontag. Tous, sauf Pynchon, s'y seraient rassemblés pour célébrer leurs accomplissements respectifs. De ce point de vue, il devient embêtant de classer ces auteurs en termes de filiation et non pas simplement de les voir comme une fraternité. D'aucuns reconnaîtront aussi qu'au tronc de l'arbre généalogique des auteurs postmodernistes américains – ou peut-être plutôt à même le terreau – se trouvent les écrits de Beckett, de Joyce et de Borges.

Le fait d'aborder ce dernier en tant qu'auteur postmoderniste, en fonction de son rapport au réel et au langage, nous permettra de remonter aux origines orales coïncidant avec la naissance de la nation : au *tall tale*, au folklore, au vernaculaire. À cet égard, le premier recueil de nouvelles de Coover, intitulé *Pricksongs & Descants*, publié en 1969, aborde de façon plus directe que *The Public Burning* les formes traditionnelles de récit. L'auteur y travaille les mécanismes de la narration dans la fiction, et crée une œuvre dans laquelle l'oralité constitue un outil de premier plan pour déconstruire le récit. Sa réactualisation des mythes religieux et des contes folkloriques est exemplaire, entre autres par l'utilisation de métaphores technologiques et d'un langage autoréflexif. C'est pourquoi l'analyse du recueil s'arrêtera davantage aux détails du texte alors que *The Public Burning* aura droit à une lecture plus globalisante. Son importance quantitative et la masse des détails historiques et érudits ne permettent pas une lecture aussi minutieuse. Pour cette raison, l'analyse s'intéressera en particulier à la figure de l'Oncle Sam comme modèle des tensions entre oral et écrit.

Si on y trouve beaucoup de références à la culture occidentale, il ne fait aucun doute néanmoins que les œuvres de Coover sont imprégnées d'une obsession pour la *voix*. Et force est de croire que cette obsession puise toute sa force à même l'expérience américaine, des fondements de la nation jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle.



## 3.2 – DEATH-CUNT-AND-PRICK SONGS

*We know how much of a dead end is our tradition of the tall tale,  
which is simply the vernacular gone hyperbolic.*

Charles Newman, *The Post-Modern Aura*

« Légende, conte, fable, mythe : voilà bien ce qui occupe Robert Coover. »<sup>109</sup> Comme l'affirme Jean-François Chassay, derrière les nombreuses confrontations que mettent en scène les récits de Coover se trouve une grande interrogation sur les formes traditionnelles du récit. L'époque technologique dans laquelle l'auteur évolue semble renier d'emblée ces fondations folkloriques, et dans ce sens, tout retour à celles-ci doit forcément relever soit d'une curieuse nostalgie, soit d'un sens profond de l'ironie. L'épopée, en tant que récit, « n'a de sens que dans un univers prétechnologique où la parole épique cimente culturellement des populations dispersées, ce qui n'est plus le cas à l'époque du village global. »<sup>110</sup> *Pricksongs & Descants* présente 17 « Fictions » – appellation qui n'est pas sans évoquer les *Ficciones* de Borges – toutes hantées par une investigation profonde du langage narratif, comme pour « cimenter » à leur façon les populations désordonnées et désabusées de la société américaine contemporaine.

Dans la nouvelle intitulée « Romance of the Thin Man and the Fat Lady », l'auteur écrit :

Well, let us admit it, perhaps it is ourselves who are corrupted. Perhaps we have seen or been too many Ringmasters, watched too many parades, safely witnessed too many thrills, counted through too many books. Maybe it's just that we've lost a taste for the simple in a world perplexingly simple. For,

<sup>109</sup> Jean-François Chassay. *Op. cit.*, p. 36.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 36.

see, there? There a child laughs gaily at the Thin Man's tense smile, and there a young couple giggle in front of the unctuous Fat Lady.<sup>111</sup>

Peut-être qu'en dépit de toute notre culture, nos lectures, notre technologie, notre savoir, la vertu des choses « simples » nous échappe. Peut-être que les récits traditionnels, folkloriques, leur langage oral, sont d'une simplicité qui intimide le lecteur contemporain. Avec *Pricksongs & Descants*, Coover tente d'adapter ces histoires de sorte qu'elles retrouvent leur valeur ancestrale. Pour lui, le *tall tale*, par exemple, n'est pas un cul-de-sac, comme le dit Charles Newman cité en exergue ici. Comme on le verra dans ce chapitre, Coover perçoit plutôt dans cette idée d'un vernaculaire hyperbolique tout un potentiel créatif, permettant un questionnement des plus contemporains sur les modes de représentation.

Le recueil de 1969 s'ouvre sur une reprise en trois temps du conte du Petit Chaperon rouge, récit folklorique retranscrit pour la première fois au XVII<sup>e</sup> siècle, dans laquelle l'auteur annonce, implicitement, son projet littéraire : « Well, it would be a big production [...]. An elaborate game, embellished with masks and poetry, a marshalling of legendary doves and herbs. And why not ? » (*P&D* 18). Ainsi, par l'observation de cette fillette, constatant la fatalité de ce qui l'attend derrière la porte de la maison de sa grand-mère, comme à l'approche d'un refrain inévitable, le lecteur est invité à jouer le jeu – puisqu'il sait très bien, lui aussi, ce qu'il y a derrière la porte, ayant présumément entendu ce conte plusieurs fois déjà. L'attention du lecteur est sollicitée par l'auteur via une formulation métatextuelle, comme pour établir dès lors les balises de sa conception de l'écriture : ce sera bel et bien un jeu, embelli de masques et de poésie.

---

<sup>111</sup> Robert Coover. *Pricksongs & Descants*. The New American Library, New York, 1969, p. 147. À partir de maintenant toutes les citations du recueil seront tirées de cette édition et indiquées entre parenthèses.

L'expression « big production » renvoie par ailleurs à un vocabulaire spectaculaire, cinématographique et télévisuel, digne du discours hollywoodien. Le rapport au cinéma et à la télévision, innovation technologique connaissant son véritable essor dans les années 1960, reviendra à plusieurs reprises dans l'œuvre : la nouvelle « The Babysitter » fait s'entrecroiser récits télévisuel et littéraire; « The Sentient Lens » représente une sorte de tryptique à travers l'objectif d'une caméra; « The Panel Game » est située sur le plateau d'une émission de télévision; de façon plus ténue, « Romance of the Thin Man and the Fat Lady » semble employer une forme dynamique très semblable au documentaire, avec une narration entrecoupée de segments d'entrevues. *The Public Burning* met en scène, pour sa part, une exécution publique organisée par Cecil B. De Mille et Walt Disney; le second recueil de nouvelles de Coover, *A Night at the Movies* (1987), porte entièrement sur les croisements entre littérature et cinéma; et même son tout dernier opus, *Noir* (2008), constitue un hommage au film noir : il ne fait aucun doute que les arts du divertissement offrent des possibilités langagières et narratives intéressantes pour Robert Coover.<sup>112</sup> Et ses romans sont effectivement des productions à grand déploiement, dans la lignée de ce que John Kuehl nomme le roman encyclopédique; ce type de fictions contenant un univers entier et caractérisé par un gigantisme impressionnant, de Cervantes, Sterne, Rabelais et Melville, jusqu'à Gaddis, Pynchon et Barth.

Dès le prologue, intitulé « The Door : A Prologue of Sorts », la métafiction est mise de l'avant, laissant présager le défi qui attend Coover. On le constate plus précisément lorsqu'il signe une « Dedicatoria y Prologo » au premier tiers du recueil, adressée à Cervantes et servant à son tour de prologue à sept fictions « exemplaires » : « [G]reat narratives remain meaningful through time as a language-

---

<sup>112</sup> À ce titre, l'auteur consacrera aussi deux romans à l'univers sportif américain : *The Universal Baseball Association, Inc. J. Henry Waugh, Prop.* (1968) et *Whatever Happened to Gloomy Gus of the Chicago Bears* (1986).

medium between generations, as a weapon against the fringe-areas of our consciousness, and as a mythic reinforcement of our tenuous grip on reality » (*P&D* 79). L'expression-clé ici étant « language-medium », c'est en pleine conscience que Coover emploie le langage comme intermédiaire entre le réel et l'imaginaire, et entre les générations. Il évoque l'idée d'un renforcement « mythique » de notre emprise sur la réalité. Dans l'optique d'un travail sur les contes et légendes, l'aspect mythique d'une perception du réel devient une valeur ajoutée. Coover utilise les mécanismes du langage (la métafiction, une surconscience de la forme sur le fond) pour retrouver dans les formes anciennes les mêmes procédés de représentation du réel. Parce qu'en 1969, le réel ne répond plus à l'unité de sens et à la cohérence des récits folkloriques, Coover ressent le besoin de les actualiser, afin qu'ils conservent peut-être une valeur morale, mise à jour elle aussi. Ainsi, le jeu métafictionnel recèle des préoccupations qui n'ont, semble-t-il, que très peu à voir avec une activité ludique et font plutôt écho à une quête de sens profonde, remontant jusqu'à Cervantes. Comme l'explique John Kuehl, dans *Alternate Worlds : A Study of Postmodern Antirealistic American Fiction*, « [g]ame-playing is central to this kind of fiction because the world is perceived as verbal rather than phenomenal. »<sup>113</sup> Derrière ce qui paraît, en surface, être un simple jeu formel se cache un questionnement en profondeur sur la façon appropriée de représenter ce monde « verbal » de façon réaliste.

L'incipit du recueil annonce déjà le paradoxe qui le traverse :

This was the hard truth : to be Jack become the Giant, his own mansions routed by the child he was. Yes, he'd spilled his beans and climbed his own green stalk to the clouds and tipped old Humpty over only to learn, now much later, that that was probably the way the Old Man, in his wisdom, had wanted it. (*P&D* 13)

D'emblée l'auteur nous présente une sainte trinité très particulière, qu'il offre comme étant une vérité fondamentale : Jack, le *lumberjack* ou bûcheron archétypal, aspirant à être un Géant mythique malgré qu'il ne soit encore, simultanément, qu'un enfant.

---

<sup>113</sup> John Kuehl. *Op. cit.*, p. 289.

C'est du moins ce que suggère la formulation ambiguë de cette toute première phrase. D'entrée de jeu, on doit composer avec un personnage indéterminé, dont l'identité même semble hétérogène – on constatera que ce trait ressort souvent dans l'écriture de Coover. D'un certain point de vue, on peut lire cette phrase comme une métaphore de l'identité américaine : partagé entre un idéal démesuré, des visions de grandeur, et une jeunesse relative, ce bûcheron de la frontière est à la fois un Géant et un enfant. La syntaxe de la phrase elle-même semble instable, incertaine, rappelant l'identité fragile du personnage. Si elle évoque de prime abord un folklore d'origine européenne, la présence de ce bûcheron soulève certainement la question de l'héritage américain.

En plus de reprendre le conte du Petit Chaperon rouge, le tout début de « *The Door : A Prologue of Sorts* » constitue un clin d'œil, encore par le biais d'une métaphore, qui s'adresse à au moins deux autres contes. On décode une analogie avec la légende de Jack et le haricot magique ainsi qu'avec la célèbre comptine anglaise de Humpty Dumpty – sans compter ce Géant, protagoniste mythique de bon nombre de contes et légendes. En fait, Coover combine les deux « contes », faisant intervenir Jack dans celui de Humpty (« *tipped old Humpty over* »), pour montrer la perméabilité de ces récits mythiques. Heurtant à l'occasion la morale prépondérante dans ce type d'histoires, Coover les investit d'un polymorphisme d'abord déroutant – en concordance évidente avec sa conception de l'Oncle Sam dans *The Public Burning* comme on le verra – qui démontre que les récits fondateurs de la tradition narrative occidentale permettent, avec le traitement approprié, de traduire une réalité tout aussi poignante en un langage contemporain. À tout le moins, on comprend que le langage des formes traditionnelles mérite d'être déconstruit pour examiner comment il peut faire sens aujourd'hui. Puisque dans l'imaginaire social ces figures mythiques se côtoient et s'entrechoquent, et que la question identitaire elle-même est diffuse et instable, il semble tout à fait approprié qu'elles subissent certaines distorsions dans la

représentation. Dès ce premier paragraphe, le lecteur est averti qu'il sera question de mythes et de langage.

D'ailleurs, Coover offre par la suite une tirade de la grand-mère attendant le Chaperon rouge, dans laquelle l'esthétique de la récupération de l'héritage folklorique oral est mise en forme radicalement, par la voix de cette femme dont l'accent rappelle celui d'Huckleberry Finn :

oh I know why she's late you warn her and it does no good I know who's got her giddy ear with his old death-cunt-and-prick songs haven't I heard them all my God and smelt his hot breath in the singin? yes I know him can see him now lickin his hairy black chops and composin his polyphonies outa dread and appetite whisperin his eclogues sprung from disaster croonin his sacral entertainments yes I know him well and I tell her but Granny she says Granny you don't understand the times are different there's a whole new –  
 don't understand! whose nose does she think she's twistin the little cow? bit of new fuzz on her pubes and juice in the little bubbies and off she prances into that world of hers that ain't got forests nor prodigies [...] well well I'll give her a mystery today I will if I'm not too late already and so what if I am? shoot! let her go tippytoin through the flux and tedium and trip on her dropped drawers a few times and see if she don't come runnin back to old Granny God preserve me whistlin a different tune! don't understand! hah! for ain't I the old Beauty who married the Beast?  
 yes knew all the old legends  
 I did and gave my heart to them who wouldn't that heard them? (*P&D* 15)

À cette version du conte, Coover vient superposer, entre autres, celui de la Belle et la Bête : la grand-mère du Chaperon rouge a épousé le loup. Elle expose ici sa sagesse désillusionnée, surtout en contraste avec l'apparente naïveté du bûcheron et de la jeune fille sur lesquels focalise la narration extradiégétique qui encadre la tirade. Ainsi, cette reprise des thèmes folkloriques revient souvent dans un style oralisant qui fait écho non pas à un héritage classique, mais bien à une culture vernaculaire américaine que Coover ne veut tout simplement pas éluder. L'absence de majuscules – à l'exception du pronom « I », et des noms propres – et de marques de ponctuation, ainsi que les alinéas inégaux, évoquent un souci formel qui appuie l'oralité, séparée, à première vue, des passages narratifs écrits dans un style plus

soutenu. En évacuant partiellement les marques de l'écrit, Coover espère instaurer une voix vernaculaire qui créera une tension claire entre les modes narratifs traditionnels – autant du *tall tale* que du conte de fées – et ceux d'une ère postindustrielle et technologique. La grand-mère se plaint de l'impertinence de sa petite-fille dans un discours agressif et exubérant – esthétique oralisante qui reviendra à plusieurs occasions dans le recueil et le roman à l'étude ici. Elle regrette le peu de respect qu'ont les jeunes générations pour les valeurs du passé, pour la tradition, leur regard étant toujours tourné vers le futur et le progrès. Elle voit la réalité comme un « flux and tedium », un mélange de mouvement constant et d'accablement contre lequel viennent s'ériger des structures narratives qui traversent le temps. Évidemment, ces préoccupations sont majeures chez cette nation obsédée par un destin grandiose et qui remet perpétuellement en question son passé.

L'opposition tradition/progrès est plus marquée dans une autre nouvelle du recueil, intitulée « Morris in Chains », mettant en scène un gardien de brebis littéralement persécuté par la société contemporaine, représentée par des scientifiques et des agents gouvernementaux dont le discours paranoïaque vise une efficacité et un utilitarisme absolus. La nouvelle alterne entre une narration intradiégétique en langage soutenu et conventionnel, incluant les guillemets de dialogues, un vocabulaire technocrate et scientifique; et une narration entre parenthèses reproduisant la logorrhée du gardien de brebis, poète et chansonnier pourchassé. D'un côté, la science tente d'écourter la poursuite de Morris avec ses plus grands atouts :

Through the tense days that followed, Dr. Peloris and her handpicked staff of highly trained urbanologists, high above the City, pored over the dossiers of previous forays. Polly and the other systems analysts made octal and symbolic corrections to the operational program, broke down old software systems and reassembled the data under new descriptors, and came up with a new standard programming package for the project, now known as Project Sheep Shape. Boris the Chartchief prepared detailed flowcharts, built three-dimensional transverse Mercator's projections of the entire park-system, and mapped out Morris' movements, but both he and the doctor agreed there was little to go on. « Even nonpattern eventually betrays a secret system, » Dr.

Peloris explained confidently to all present, « but so far that of our subject, which seems largely instinctual, is simply not apparent. » Nan, her personal aide, working out of the newly reprocessed data, reduced Morris' known personal habits, the natural objects that seemed to attract him, his own minimal needs and the needs of his beasts, manifest psychosexual behavior, and the like, to realtime-based mathematical formulizations, but even these computations proved inconclusive. « No, Nan, » said the doctor gravely, pencil gripped in her teeth, « clearly for the moment the hunt itself must go on. » (*P&D* 48)

Face à une menace organique dont les caractéristiques évoquent chez les agents gouvernementaux une bestialité répugnante, crasse, l'arsenal des méthodes scientifiques et des outils technologiques est énorme et complexe. Perpétuant la dualité nature/technologie inhérente à l'expérience américaine, Coover reproduit l'affrontement de deux extrêmes : une civilisation dirigée par la « Big Science » étatique et un individu vivant dans la nature, représentant l'Amérique pastorale au sens strict, mais suivant parfois ses instincts les plus vils, ses besoins les plus élémentaires. Or, il est intéressant de constater comment, aux dualités déjà mentionnées (tradition/progrès, nature/technologie) vient s'ajouter celle de la voix contre l'écrit. Lors d'un discours qu'elle prononce devant un groupe de scientifiques, le Dr. Peloris signale l'importance, selon elle, de marquer une coupure entre folklore et progrès, choisissant d'emblée ce dernier :

In short, we are not yet freed from the sin of the simple. But it is our children, to speak in the old way, whom we must consider. There must be no confusions for them between the old legends and conceivable realities. It is *they* who oblige us to grub up, once and for all, the contaminated seed of our unfortunate origins. (*P&D* 49)

On doit rompre avec ces vieilles légendes du passé, s'en tenir à une réalité « envisageable », voire *écrite*, il en va du salut de l'humanité. Finissons-en avec l'incertitude de ces modes de communication organiques, désuets. Coover oppose à ce refus du passé et de la tradition un personnage vulgaire, dont même le langage est repoussant. Les passages entre parenthèses du discours de Morris sont dépourvus de toute ponctuation – à l'exception de points d'exclamation et d'interrogation, de tirets longs et de quelques barres obliques qui rappellent les séparations de vers de



chansons ou de poèmes – et se lisent donc comme un long flux expressif. Leur vocabulaire est pauvre et souvent écrit de manière phonétique, teinté de jurons et d'expressions vernaculaires archaïques. Leur tonalité laisse entendre un conteur rustre et chevronné. Plus précisément, le contraste avec l'univers stérile et automatisé du Dr. Peloris est souligné par le contenu outrageusement vulgaire du discours de Morris :

she said the sun was in her eye and pulled me down to shade her I efforted a parched kiss her sweet breath reekin of pogonias broad crescent smile starchy folds of springfrock listin over limbcurves and heftin in flushed breezes her toes to the sun old ganders circlin as if in sacred pieties lilywhite fingers fondlin my loose leatherns and grabbin hold like a she-goat's milkswohn udder her eyes glittery brown beckonin me and me composin mad poetries in the back of my agitated skull nervous unbuttoned the flowered bodice whitebright breasts slud out of shadows my tremblin lips bent to the nubbins – foul taste! reared back! *goosebit by damn!* scarred and bloodied one blue pap flappin free and crudded under with some mucusy gop like to made me retch right there in her poor silly face it did!/clutched my mouth and backed off her pulled on my togs and all the time the little goosegirl just lay rigid by the runlet bruised boobies to the breeze and grinnin that mad as mad widetoothed moonshaped grin *jumpin juniper!* I switched my surprised flock up outa that there grove fast as they would scat just left that goosegirl alyin there them geese paradin around her in that solemn circle and you know let me tell ye I could make out the unsubtle arc of her big mounded belly a mile away till the next by god mountain cut off my view! damn! (P&D 51)

Dans cette espèce de *tall tale* nécrophile, Morris décrit un incident où il s'apprêtait à embrasser une jeune fille et s'est aperçu trop tard qu'elle était morte et en état de putréfaction. En dépit de l'horreur de ce qui est conté, on perçoit la grandiloquence et l'exagération du conteur comme le définissait Mark Twain. On est loin des récits de Davy Crockett, mais la tonalité demeure semblable et il ne fait aucun doute que Coover ait voulu l'emprunter au *tall tale* afin d'opposer à la science et à la technologie de Peloris une langue vernaculaire tout aussi hermétique et complexe. À la lecture, ce passage devient difficile surtout parce qu'on confond les propositions. Notre réflexe d'ajouter la ponctuation là où elle est absente échoue à plusieurs reprises, et certaines expressions semblent plantées là comme de soubresauts erratiques de l'orateur. En ce sens, on comprend Portelli lorsqu'il dit que

les textes qui reproduisent de façon authentique un discours oral sont sans doute les seuls textes qui ne peuvent être lus à voix haute. Coover montre comment le langage effréné, vil et *oral* de cet homme « simple », pour reprendre l'expression de Peloris, crée autant d'étourdissements et d'abstraction, et contient autant de possibilités sémantiques que tout langage scientifique, technologique, mathématique – voire que tout discours *écrit*. Comme elle l'avouera elle-même : « Even nonpattern eventually betrays a secret system. » (*P&D* 48)

Dans la troisième et dernière partie du pseudo prologue, le Chaperon rouge éprouve un étrange sentiment de déjà-vu qui la fait sourire. Elle se sent revivre les mêmes événements en boucle, comme si elle prenait tout à coup conscience qu'elle existe, depuis tout ce temps, dans le même récit constamment répété, renouvelé, uniquement pour ouvrir la porte de la maison de sa grand-mère et connaître son destin. Elle définit son rôle et, plus largement, celui du récit dans le monde : « An encounter and an emergence » (*P&D* 18). Or, cette notion d'émergence surprend quelque peu dans la mesure où elle rappelle la nouveauté, contrastant ainsi avec la conception générale du folklore. En philosophie, Jeffrey Goldstein définit l'émergence comme étant « the arising of novel and coherent structures, patterns and properties during the process of self-organization in complex systems. »<sup>114</sup> Voilà donc la mission esthétique de Coover : faire émerger des structures de sens nouvelles à partir d'un amalgame complexe de formes narratives anciennes et contemporaines – le langage comme émergence.

Chez Coover, l'observation de Walter J. Ong selon laquelle l'écriture constitue une évolution technologique par rapport à la parole est d'abord prise au premier degré : on reconnaît dans le texte à la fois la dimension de savoir de l'oralité et sa dimension prétechnologique. Mais, ensuite, il refuse d'appliquer cette règle à ses

---

<sup>114</sup> Peter A. Corning. « The Re-Emergence of Emergence : A Venerable Concept in Search of a Theory » dans *Complexity*. Vol. 7, no 6, 2002, p. 22.

fictions. Le paradoxe qu'il soulève en plaçant constamment l'oralité en dialogue avec l'écriture, face à une société contemporaine toujours enregistrée, retransmise, *écrite*, laisse croire qu'il tente de renverser cet ordre évolutif. Toutefois, il importe de se questionner au sujet des parenthèses qui encadrent le discours tonitruant de Morris. Dans le cadre d'une écriture surconsciente, tournée vers elle-même, elles soulignent le caractère intrusif d'un tel langage par rapport au reste du texte. Pour Coover, comme pour Twain, Salinger et Kerouac, les niveaux de langue (soit vernaculaire, soit littéraire) s'équivalent dans la représentation du réel. Par contre, il ne s'agit plus de créer une illusion d'oralité réelle : le langage de Coover porte, presque malgré lui, les marques de l'écrit – même quand celles-ci sont occultées. Même lorsqu'il cherche à l'écrit à reproduire le discours oral, il doit également tenir compte des capacités de reconnaissance du lecteur, ce qui signifie par exemple inscrire l'oral entre parenthèses. Le phénomène pourrait aussi s'expliquer en fonction des réseaux langagiers émergents dans la société contemporaine : la télévision, par exemple, se présente en quelque sorte comme un texte hybride où oralité et textes lus se font entendre concurremment. Le fait d'évacuer la ponctuation de certains passages expose de multiples réseaux langagiers possibles, empêche le lecteur de circonscrire chaque affirmation et d'identifier précisément l'instance d'énonciation. Le langage se présente donc comme une toile constituée de différentes combinaisons possibles – orales, écrites, dictées, etc.

Le problème de l'oralité a ceci de particulier : plus un auteur voudra se défaire des codes grammaticaux, syntaxiques, orthographiques traditionnels pour la représenter – en utilisant notamment une orthographe phonétique, ou, dans certains cas, en évacuant toute ponctuation – plus il expose une graphie. En dépit des intentions réalistes ou non de l'auteur, l'oralité en littérature devient donc un outil d'autoréflexivité, puisqu'elle renvoie toujours inmanquablement au geste d'écriture, trahit toujours un système. En ce sens, le recueil de Coover constitue une investigation du potentiel infini des systèmes narratifs.

Si l'hétérogénéité dans les textes de Coover est primordiale, elle apparaît par l'entremise d'un style qui crée un effet de spontanéité visant à tenir le lecteur en haleine, comme pour le situer constamment dans l'instant immédiat d'énonciation, juste à ce point critique où, de l'agencement de différentes formes, émerge du *nouveau*. L'abondance des adresses au lecteur et du discours indirect libre laisse croire que le texte se produit sous nos yeux. Le mot « listen » vient ponctuer le langage du narrateur dans bon nombre de textes, agissant comme leitmotiv pour ce conteur jonglant avec les possibles narratifs. L'expression constitue une brèche dans le fil narratif : c'est le moment où le narrateur sort du récit pour signifier à son lecteur que ce qui suit nécessite une attention spéciale. Portelli affirme que la narration orale « is always face-to-face communication, hence always to some extent dialogue. »<sup>115</sup> Si l'impératif « listen » apparaît d'abord dans la tirade de la grand-mère du Petit Chaperon rouge en début de recueil (*P&D* 17), il contamine aussi le discours du narrateur surconscient de la nouvelle « The Magic Poker » : « But before we drift apart to a distance beyond reach of confessions [...], listen : it's just as I feared, my invented island is really taking its place in world geography. » (*P&D* 40) Et il revient notamment dans le dernier passage de la nouvelle « The Elevator », cette fois-ci pour appuyer un langage vernaculaire aussi lourd que celui de Granny : « once he was even a – listen! Carruther tells this as the goddamn truth I mean he *respects* that bastard » (*P&D* 135). Dans ce dernier extrait, l'effet spontané du discours est évident, l'interjection sert à interrompre le lecteur, à le rediriger. Coover inscrit le lecteur tantôt directement, tantôt indirectement dans ses histoires, comme pour [ ] renouveler le contrat de lecture, pour honorer ce médium qu'est le langage et la relation dialogique dont il découle.

---

<sup>115</sup> Alessandro Portelli. *Op. cit.*, p. 105.

Les narrateurs de Coover utilisent « listen » au même titre qu'Holden Caulfield disait « If you really want to hear about it » : pour structurer le récit conté, et marquer les positions à respecter – celle du lecteur comme celle du narrateur. La différence majeure réside dans le rapport à l'énonciation. Le narrateur de Salinger utilisait les tensions du langage oral mis à l'écrit pour créer des dynamiques particulières, mais son écriture demeurait toujours essentiellement réaliste, ou vraisemblable. Coover fonde son travail sur la métatextualité, de sorte que chacun de ces « listen » se lit plutôt comme un « read ». La représentation réaliste ne concerne plus l'expérience *sensorielle* de lecture, mais bien son aspect *cognitif*. Dans le monde de Coover, comme dans celui de Gaddis, de Pynchon et de Hawkes, il est aussi *réaliste* de reproduire un langage oral en y enlevant toute ponctuation ou en y évoquant constamment l'instant de lecture – comme pour inscrire l'écriture et la lecture dans un continuum –, que de tenter de reproduire à l'écrit les sonorités exactes du langage vernaculaire adolescent américain des années 1950, par exemple. William Gaddis offre une bonne illustration de ce rapport au réalisme quand, dans *J R*, il met en scène un personnage qui *dit* sa ponctuation.

Pour sa part, Coover utilise un style marqué par une obsession pour l'exclamation et l'interrogation. En effet, les différents narrateurs observent souvent certains objets et les décrivent avec des phrases exclamatives ou interrogatives qui créent l'illusion d'un discours indirect libre : « But the door! The door is shaped like a heart and is as red as a cherry [...]. Oh, what a thing is the door of that house! » (*P&D* 72), « Wasn't this – ? Yes, yes, it is the place! A smile begins to form. And in fact, there it is! She waits for Karen. » (*P&D* 42) Ces deux exemples, tirés respectivement des nouvelles « The Gingerbread House » et « The Magic Poker » illustrent bien la tension qui traverse le recueil en ce qui a trait au langage du narrateur. Celui-ci adopte une posture qui permet plusieurs lectures : soit il reproduit indirectement l'expression des protagonistes du récit; soit il signifie au lecteur qu'il est lui-même incrédule ou étonné, découvrant à l'instant même, avec le lecteur, le

déroulement des événements; soit, encore, il reproduit ces sentiments comme le ferait un conteur en plein contrôle de ses moyens, devant un auditoire. En tout cas, l'effet trahit clairement l'intention de dialoguer du narrateur. Donc, métafiction oblige, on doit composer avec un narrateur à la fois extradiégétique et protagoniste; participant à cette *aventure* de la narration.

La nouvelle intitulée « Klee Dead » offre un autre exemple de texte d'apparente spontanéité, révélant au lecteur les hésitations de l'écriture et campant celle-ci dans un semblant d'oralité à cause de la linéarité presque forcée du texte :

Klee, Wilbur Klee, dies. Is dead, rather. I know I know : too soon. It should come, after a package of hopefully ingenious preparations, at the end : and thus, gentle lector, Wilbur Klee is gathered to his fathers. But what's to be done? He's already gone. (*P&D* 104)

Un peu comme dans l'œuvre de Kerouac, le texte se construit sous nos yeux. L'auteur crée l'illusion qu'il ne peut rebrousser chemin, que l'écriture se traduit par un flux. En fait, le narrateur donne l'illusion au lecteur qu'il emprunte involontairement une voie sans issue avant de bifurquer, comme si la narration se développait sous ses yeux :

To tell the truth, I wish I hadn't brought him up in the first place. Please forget I mentioned him, if you can. What's more I'm not entirely sure why I told you about Millie. Certainly she can have nothing to do with Wilbur Klee. [...] In any case, whatever it was led me this way, let me say in conclusion : God preserve old Millicent Gee! it's the least I can do. (*P&D* 106)

Le narrateur s'impatiente d'ailleurs à quelques reprises : « But enough of Klee! It's time for an assessment of some kind, time, as it is so enigmatically put by the storybook people, to wrap it up and call it thirty, to prophesy by the clouds and sign off. » (*P&D* 107) Obsédé, autoréflexif à l'excès, le narrateur de « Klee Dead » cherche désespérément l'intérêt qu'il peut y avoir à décrire ce décès. Et la nouvelle, au final, n'est selon lui qu'un échec : « I'm sorry. What can I say? Even I had expected more. You are right to be angry. » (*P&D* 111)

L'imaginaire du mouvement, ce que Portelli apparentait à la « fluid, time-bound mark of the voice », dans l'esprit américain refait surface ici par l'entremise d'un discours autoréflexif. En effet, si la culture américaine est obsédée par le concept de la voix, Coover met en œuvre une quête d'identité des plus *vocale*. C'est d'ailleurs le silence qui terrorise le policier de la nouvelle « The Wayfarer », alors qu'il interroge un homme complètement muet et immobile sur le bord d'une route. Non seulement le silence de l'homme est insupportable, voire outrageux pour le policier, mais même dans l'intimité relative de son calepin de notes, ce dernier ne tolère pas le mutisme : « I studied my memo-book. It was blank! my God! *it was blank!* Urgently, I wrote something in it. [...] I asked him about himself, received no answer. I recorded his silence in my book. I wrote the word *aphonia*, then erased it. » (*P&D* 121) Dans une société contemporaine obnubilée par la communication et par le développement de modes de communication toujours plus efficaces, même le silence doit être enregistré, défini, circonscrit. Au même titre que toute forme d'immobilisme, surtout sur le bord d'une route, doit être justifiée.

Il est intéressant de remarquer la récurrence du mot « God » dans le recueil. Le divin intervient assez fréquemment dans ces textes autoréflexifs, la définition même de l'auteur se confondant avec celle d'une entité suprême. On l'a vu avec l'extrait au sujet de Millicent Gee, cité précédemment : « [L]et me say in conclusion : God preserve old Millicent Gee! it's the least I can do. » Ici, le pronom « I » peut renvoyer autant à « God » qu'au narrateur. Et le rôle de ce dernier, dans le travail métafictionnel, doit justement être lu comme étant celui d'un dieu omniscient et omnipotent. La nouvelle « The Magic Poker » représente mieux que toute autre l'aspect métaphictif de l'écriture de Coover : « I wander the island, inventing it » (*P&D* 20). L'auteur est obsédé par le contrôle. C'est à croire que ces récits existent déjà et

défilent sous sa plume, et que son travail consiste à les maîtriser, les investir d'un langage actuel afin de leur transmettre un nouveau sens.

Jan Harold Brunvand décrit le *tall tale* comme suit : « The art of the tall tale, like the art of the anecdote and the joke, is primarily a verbal one, deriving from the skill of the teller rather than from the originality of his material. »<sup>116</sup> Coover met en scène un conteur qui parcourt les textes du recueil pour explorer les possibles narratifs; ceci explique peut-être l'intérêt d'utiliser des formes classiques, les récits les plus souvent contés. Il signifie au lecteur que dans ces histoires dont on connaît très bien le développement se cachent des formes à jamais changeantes et nouvelles : « And it is above all to the need for new modes of perception and fictional forms able to encompass them that I, barber's basin on my head, address these stories. » (*P&D* 79) C'est à croire que le recueil n'est pas tellement une collection de nouvelles, mais plutôt un véritable parcours narratif.

L'évacuation de structures linéaires des nouvelles comme « The Elevator », « Quenby And Ola, Swede And Carl » et « The Babysitter » vient un peu remettre en question cette interprétation. Présentées sous forme de fragments alternant les points de vues narratifs, évoquant différents moments du récit, parfois même répétant, réinventant ou réinterprétant les événements, ces nouvelles rompent avec une narration en tant que flux. Et c'est sûrement ici que l'oralité de Coover se distingue le plus de celle de Twain, Salinger et Kerouac; en imposant parfois une déconstruction du rapport au temps dans l'énonciation. « The Babysitter » explore de nombreuses virtualités, des plus banales aux plus fantasmatiques, à partir d'une matrice assez simple : une jeune fille arrive à la maison où elle doit passer la soirée pour garder un enfant. Plus intéressante du point de vue du sujet de ce mémoire est sans doute la nouvelle « Quenby And Ola, Swede And Carl » puisqu'elle incorpore un

---

<sup>116</sup> Jan Harold Brunvand. *Op. cit.*, p. 116.



questionnement sur l'art de raconter une histoire, dans une perspective vernaculaire : « men in fishing boats, arguing, chattering, opening beercans. Telling stories. » (*P&D* 167)

La nouvelle met en scène un homme de la ville, Carl, qui est en voyage de pêche. Il est accueilli par Swede, « a native of sorts » (*P&D* 154), sa femme Quenby et leur fille de 14 ans, Ola. La pêche, l'ornithologie, les *T-bones*, les feux de camp, les histoires de chasse : voilà l'univers des connaissances « viriles » du mâle américain tel que représenté par Robert Coover. Carl se retrouve submergé dans la culture vernaculaire de l'Amérique rurale :

Quenby talks about town gossip, Ola talks about school and Scouts, and [Swede] talks about shooting ducks. A pretty happy situation. He eats with enthusiasm. He tells how he got the first bird, and Ola explains about the Golden Gate Bridge, cross-pollination, and Tom Sawyer, things she's been reading in school. (*P&D* 161)

La nouvelle de Coover ouvre sur une multitude de récits possibles, laissant le lecteur spéculer : Carl a-t-il couché avec Quenby? avec Ola? Swede est-il au courant? La lecture est d'autant plus troublante que l'auteur utilise, dans certains fragments, la deuxième personne pour mobiliser le lecteur :

You know what's going on out here, don't you? You're not that stupid. You know why the motor's gone dead, way out here, miles from nowhere. You know the reason for the silence. For the wait. Dragging it out. Making you feel it. After all, there was the missing underwear. Couldn't find it in the morning sunlight either. (*P&D* 163)

Swede ressemble en tous points au mâle américain archétypal, silencieux et pragmatique. En lisant les fragments dans lesquels Carl tente de soutirer un minimum de phrases à son hôte, alors qu'ils se trouvent en plein centre du lac, on ne peut s'empêcher de penser à cette image presque caricaturale du cowboy peu loquace, viril et stoïque. Dans un ouvrage offrant un immense survol du folklore américain, Kemp P. Battle reproduit d'ailleurs cette histoire de deux cowboys qui voyagent ensemble depuis plusieurs années et finissent par se séparer à cause d'un différend :

One night as they were about to fall off to sleep they heard a bellowing noise coming from the cattle.

« Bull, » said the first one.

« Sounds like a steer to me, » said the other.

The next day, the two men delivered the cattle to their destination and the first cowboy saddled up his horse to depart.

« Leaving? » asked the other cowboy.

« Yep. Too much damned argument, » came the reply.<sup>117</sup>

Devant Swede, Carl semble être le pire ingénu. Il considère la culture vernaculaire rurale comme une science à maîtriser et veut à tout prix éviter un « damned argument », parce qu'entre hommes, dans la nature, on ne se parle que de l'essentiel. Le silence de Swede l'angoisse, car il n'arrive pas à en déterminer la cause exacte. D'une certaine façon, Carl rappelle la posture naïve qu'emprunte Mark Twain, dans son récit autobiographique *Roughing It*, détaillant son parcours de plusieurs années dans l'Ouest américain. Inutile d'insister sur l'importance de l'opposition entre citadins et paysans dans le folklore américain; il est plus intéressant ici de constater comment Coover fait de la sexualité un point central de l'opposition culturelle. Carl, ce candide personnage, couche donc avec la fille ou la femme – l'ambiguïté n'est pas levée dans la nouvelle – de cet archétype américain pragmatique et fort. Et, comme pour le punir, ce dernier amène Carl au milieu du lac et lui fait subir son silence pesant. Coover fait ressortir des tensions contemporaines – après tout, la publication du recueil survient à l'aube de la révolution sexuelle aux États-Unis – dans une dynamique d'opposition (campagne/ville, nature/technologie, tradition/ progrès, voix/écrit) beaucoup plus vieille, remontant aux origines de la nation. De surcroît, elles apparaissent par le moyen de la voix, ou dans le portrait de Swede, si stoïque soit-il, et celui de Carl.

Une mise en abîme du travail d'écriture apparaît d'ailleurs dans les fragments où Ola raconte aux convives comment son père a déjà tué son chat en le projetant dans les airs et en lui éclatant la cervelle par un coup de feu de sa carabine. Dans la

---

<sup>117</sup> Kemp P. Battle. *Op. cit.*, p. 498.

description, qui revient plusieurs fois, à différents moments, Ola s’amuse à imiter les gestes de son père, à faire des simagrées, à exagérer ses mouvements et son intonation comme le ferait un conteur de *tall tale*. Encore une fois, par contre, le folklore est utilisé par Coover pour évoquer un événement brutal et d’une horrible cruauté :

« I asked Daddy why he shot my cat, » she said. She stood at the opposite end of the livingroom, facing them, in her orange shirt and bright white shorts, thin legs apart. It was a sad question, but her lips were smiling, her small white teeth glittering gaily. She’d just imitated her daddy lobbing the cat up in the air and blowing its head off. « “Well, honey, I gave it a sporting chance,” he said. “I threw it up in the air, and if it’d flown away, I wouldn’t have shot it!” » She joined in the general laughter, skipping awkwardly, girlishly, back to the group. It was a good story. (*P&D* 165)

Le cynisme du père rappelle, comme l’écrit David C. Estes, au sujet de l’humour dans *The Public Burning*, « [i]t is truly a man’s world in the worst sense of the term, as Coover demonstrates through his use of verbal folklore. »<sup>118</sup> Le discours de Swede est récupéré ici à travers une sorte de blague, rappelant l’humour ironique et brutal des hommes de la frontière. L’essentiel de la blague repose sur le détachement du narrateur, donnant une apparente sincérité, un semblant de logique à son propos complètement fantaisiste – à savoir que les chats peuvent voler. Il s’agit d’un principe-clé de l’art du *tall tale* : arriver à dire la pire extravagance avec le plus de sérieux et de conviction possible.

Or, il semble que cette voix folklorique américaine est souvent utilisée chez Coover pour représenter des personnages rustres ou un système douteux de valeurs grossières, voire vulgaires. Ce que Portelli nommait la sincérité « rude » du langage américain connote souvent ici une désillusion et une brutalité particulières. L’exception à cette règle se trouve sans aucun doute dans un des moments les plus touchants du recueil, la nouvelle « The Brother », alors que l’auteur transpose le

---

<sup>118</sup> David C. Estes. « American Folk Laughter in Robert Coover’s *The Public Burning* » dans *Contemporary Literature*. Vol. 28, no 2, 1987, p. 246.

mythe du Déluge et de l'Arche de Noé au cœur de ce que l'on imagine être le Mississippi.

Dans *Roughing It*, Mark Twain cite la Bible des mormons tandis qu'il est de passage à Salt Lake City.<sup>119</sup> Il aborde alors la réinterprétation mormone du Déluge dans laquelle Noé est remplacé par Nephi, et le frère de celui-ci vient occuper un rôle primordial : « He finished the ship *in a single day*, while his brethren stood by and made fun of it – and of him, too – saying, “our brother is a fool, for he thinketh that he can build a ship.” »<sup>120</sup> La nouvelle de Coover emprunte le vernaculaire tel qu'utilisé par Twain dans *Huckleberry Finn*, pour explorer à son tour le mythe du point de vue du frère sceptique.

En plus de situer présumément l'action sur un territoire qui a connu son lot d'inondations et de déluges<sup>121</sup>, l'auteur y reproduit le vernaculaire sudiste comme pour illustrer la perméabilité des récits folkloriques ou mythologiques. Les croisements sont multiples : on s'en prend au mythe puritain de la nouvelle Jérusalem remontant à la fondation du pays, le territoire étatsunien devenant ainsi le lieu où se rencontrent la mythologie occidentale et le folklore américain. En lisant la nouvelle, on soupçonne aussi un intertexte un peu plus subtil avec les écrits de Mark Twain et des auteurs de la *dialect literature*, dans le rapport au langage.

La nouvelle est construite en un seul paragraphe de sept pages, et apparaît comme un flot ininterrompu, littéralement un déluge de paroles. Il n'y a pas de phrases structurées de manière conventionnelle. Plutôt, la ponctuation absente et le

<sup>119</sup> Encore aujourd'hui, la région est le bastion de la communauté mormone américaine.

<sup>120</sup> Mark Twain. *Roughing It*. Pocket Books, New York, 2003 [1872], p. 89.

<sup>121</sup> Les nombreuses chansons blues, folk et rock sur le sujet sont d'ailleurs plus souvent qu'autrement chantées avec l'accent local : du « Levee Camp Moan » de Son House à la splendide reprise de « When the Levee Breaks » par Led Zeppelin, en passant par « Down in the Flood » de Bob Dylan. En littérature, John Steinbeck et William Faulkner ont tous deux traité de l'inondation historique de 1927 au Mississippi.

langage mêlent ou superposent les affirmations – on ne sait plus exactement où l'une se termine et où la suivante débute. Le narrateur répète, bégaille, trébuche dans le récit.

Le sentiment d'urgence, à la lecture, est essoufflant :

right there right there in the middle of the damn field he says he wants to put that thing together him and his buggy ideas and so me I says « how the hell you gonna get it down to the water? » but he just focuses me out sweepin the blue his eyes rollin like they do when he gets het on some new lunatic notion and he says not to worry none about that just would I help him for God's sake and because he don't know how he can get it done in time otherwise and though you'd have to be loonier than him to say yes I says I will of course I always would crazy as my brother is I've done little else since I was born. (*P&D* 92)

L'absence de ponctuation rend compte de la complexité de la représentation réaliste de l'oralité : à la lecture, on est porté presque naturellement à marquer des pauses à différents endroits. Du moins, nos réflexes de lecteur nous forcent à chercher les virgules et les points. Chaque « I says » et « he says » repoussent la fin de la phrase, la relançant continuellement. Sans doute parce qu'on tente désespérément d'*entendre* le texte, et que l'absence de ponctuation semble étrangement antinaturelle – pour reprendre l'expression de Pynchon au sujet des adresses civiques de San Narciso –, l'oralité ici rend le texte très hermétique.

Voilà le paradoxe que soulève Coover, et qu'évoquaient moins explicitement Twain, Salinger et Kerouac : dans la représentation de l'oralité, l'absence des marques de l'écrit rend le discours *antioral*. Lorsque les codes de l'écrit disparaissent, la lecture à voix haute devient ardue. En voulant reproduire à l'écrit une réalité verbale, et non phénoménale, on ne produit finalement que du langage. C'est sans doute pourquoi les figures de l'oral, dans le recueil, sont toujours décadentes et échouent dans la représentation du réel : Granny a beau prétendre connaître toutes les ritournelles de sa petite-fille, c'est avec cette dernière qu'on entre dans la fiction; Morris est capturé; le frère de Noé perd sa femme et mourra très certainement noyé. À tout le moins, le recueil de Coover met en œuvre l'incompatibilité de l'oral et de

l'écrit, met en relief des dynamiques remontant aux origines mêmes de la nation, voire de la civilisation occidentale. Sous la forme romanesque, on constatera que le langage s'avère le véhicule de certaines revendications politiques, invoquant d'entrée de jeu un réalisme encyclopédique, et renouvelant les tensions entre un monde oral et un monde écrit.

### 3.3 – L'HISTOIRE AMÉRICAINE COMME UN LONG *TALL TALE* : *THE PUBLIC BURNING* ET L'ONCLE SAM

Albert Einstein, Richard Nixon, Betty Crocker, Cecil B. De Mille, Al Capone, William Faulkner, Humphrey Bogart, Moby Dick, George Washington, Walt Disney, Smokey Bear, Charlie Parker et Duke Ellington, Sitting Bull, le Ku Klux Klan, les frères Marx, le Dust Bowl, le FBI, Nathaniel Hawthorne, Joseph McCarthy, *Time Magazine* : si le Grand Roman Américain doit être un condensé de toute l'expérience américaine – le terme « condensé » étant primordial ici – *The Public Burning* souffre sans doute de gigantisme. Ce n'est pas que l'Amérique des années 1950 qui y est reproduite, mais celle de toutes les époques : ses fondateurs, ses icônes, ses mythes, ses rêves, ses cauchemars.

Publié en 1977, dix ans après avoir été écrit, et situé en pleine Guerre froide, au moment fort du maccarthysme, le roman de Robert Coover fait le récit des événements menant à l'exécution de deux espions « atomiques » : Julius et Ethel Rosenberg. La double trame narrative du roman de plus de 500 pages, s'étend sur trois jours, du mercredi 17 juin 1953 au vendredi 19 juin, le jour de leur exécution. On y suit le récit de Richard Nixon, vice-président à l'époque dans l'administration Eisenhower, qui gère la crise tant bien que mal et qui se voit partagé entre les protagonistes du roman : l'Oncle Sam, the Phantom, les Rosenberg et la nation

américaine. Personnage caméléon, il est déchiré entre un amour interdit pour Ethel Rosenberg, un désir fou de plaire à la nation, une haine viscérale envers tous les communistes et une soumission presque totale envers l'Oncle Sam. En parallèle, on vit la crise à travers un narrateur omniscient, qui la transforme en événement carnavalesque.

Or, c'est un pays au bord de l'effondrement que présente Coover, un pays aux prises avec un ennemi indomptable, par sa nature ambiguë : le Phantom et les « Sons of Darkness ». Un pays sur lequel pèse la menace d'un conflit nucléaire. Dans un article portant sur la théologie de la Guerre froide et son traitement dans *The Public Burning*, Molly Hite explique que le roman de Coover « shows the Communist menace to be an unstable and potentially illusory phenomenon that constantly has to be propped up by the decrees of a governmental priesthood [...] »<sup>122</sup> Elle fait d'ailleurs un parallèle avec les discours anticommunistes de l'époque : ceux-ci niaient au communisme tout statut idéologique, le définissant plutôt comme une force ténébreuse vide de toute substance. Dans la fiction de Coover, cet ennemi prend la forme d'un « ungraspable Phantom ». Sa menace est impalpable, essentiellement soutenue par les sermons d'un Oncle Sam déifié et par toute la rhétorique religieuse du maccarthysme, s'annonçant elle-même comme une nouvelle croisade. En fait, le communisme y apparaît comme un faire-valoir de la mythologie nationale. La situation de crise représente, pour Coover, un filtre polarisant qui grossit les traits de la culture américaine, en remontant jusqu'à ses origines. L'auteur pousse les limites de la réalité sociopolitique des événements pour en faire ressortir une espèce de réel allégorique. Comme l'explique Amy Elias, « *The Public Burning* [...] replaces realist metonymy with postmodernist allegory. »<sup>123</sup>

<sup>122</sup> Molly Hite. « "A Parody of Martyrdom": The Rosenbergs, Cold War Theology, and Robert Coover's "The Public Burning" » dans *NOVEL: A Forum on Fiction*. Vol. 27, no 1, Autumn 1993, p. 91.

<sup>123</sup> Amy Elias. « Oscar Hijuelos's *The Mambo King Plays Songs of Love*, Ishmael Reed's *Mumbo Jumbo*, and Robert Coover's *The Public Burning* » dans *Critique*. Vol. 41, no 2, Winter 2000, p. 124.

Il est donc question des distorsions de l'Histoire dans ce roman; à savoir que dans le climat paranoïaque de la Guerre froide, mythes et réalité se fondent et alimentent un patriotisme exubérant. Du point de vue de Susan Strehle, Coover rend compte de l'éclatement du rapport causal à la réalité, donc à l'Histoire, en opposant notamment le manichéisme de la Guerre froide à des personnages polymorphes comme l'Oncle Sam, ambigus comme le Phantom, schizophrènes comme la nation américaine et ambivalents comme Richard Nixon. Selon Strehle, en plus de critiquer les événements historiques, la parodie de Coover s'inscrit dans un rejet de la causalité.<sup>124</sup> Plus fortement, l'auteur lui-même explique en entrevue qu'à l'époque, « [w]e were caught up in something that more resembled myth than reality. »<sup>125</sup> Or, il semble avoir effectivement choisi ce moment « mythique » – avec les antagonistes qu'on connaît : martyrs, divinités et superhéros – pour en faire un roman dont le rapport à la réalité et au réalisme laisse perplexe. John Ramage classe pour sa part Coover parmi les grands romanciers américains, aspirant à transformer des œuvres littéraires en mythes :

Many of our fine novelists, from Melville through Wolfe, to Gaddis, Barth, and Coover, seem to combine a polymorphously perverse prose style, an encyclopedic vision of reality, and an « intense desire to drive everything through the last turn of the screw or twist of the knife » into works of mythic proportions – or at least mythic pretensions.<sup>126</sup>

En fait, qu'il parte d'une réalité « mythique » pour en faire une œuvre réaliste, ou à l'inverse qu'il condense sa vision encyclopédique de la réalité pour créer des épopées, Coover prône une esthétique réaliste crédible essentiellement sur le plan du langage. En ce sens, aucune expérience, aucun événement, n'échappe à l'œil réaliste :

[i]n terms of narrative forms, a narrative that describes a dream experience is still a realistic narrative. If you saw somebody flying, you'd distrust what

---

<sup>124</sup> Susan Strehle. *Op. cit.*, p. 92.

<sup>125</sup> Larry McCaffery. « As Guilty as the Rest of Them : An Interview with Robert Coover » dans *Critique*. Vol. 42, no 1, Fall 2000, p. 116.

<sup>126</sup> John Ramage. « Myth and Monomyth in Coover's *The Public Burning* » dans *Critique*. Vol. 23, no 1 (« *The Public Burning* ») 1981, p. 53.



you'd seen and probably try to figure out what really happened; but if you saw someone flying in a dream, there wouldn't be anything particularly unusual about it, so you would describe the flight, however bizarre itself, very realistically. [...] Dream narratives have a lot in common with myth narratives, and as I am engaged with the national mythology, it's natural that seeming correspondences should arise.<sup>127</sup>

Ainsi, la facture du roman est signifiée d'entrée de jeu, avec un incipit des plus factuel, voire des plus *américain* :

On June 24, 1950, less than five years after the end of World War II, the Korean War begins, American boys are again sent off in uniforms to die for Liberty, and a few weeks later, two New York City Jews, Julius and Ethel Rosenberg, are arrested by the FBI and charged with having conspired to steal atomic secrets and pass them to the Russians.<sup>128</sup>

Pour Coover, il est important de rester le plus près possible des faits et d'exprimer les tensions morales de l'époque. comme pour souligner qu'il s'agit là d'événements réels d'apparence déjà très *irréelle*. L'auteur affirme d'ailleurs avoir voulu reproduire presque exactement le propos de chaque figure marquante de l'époque, de sorte qu'Eisenhower, McCarthy et Nixon, pour ne nommer que ceux-là, se trouvent à être cités ou paraphrasés constamment par leur homonyme fictif dans le roman.<sup>129</sup> Coover documente l'histoire orale de la crise. Par le moyen des divers accents et idiomes qui sont représentés et entremêlés, l'effet polyphonique est réussi.

Le principe premier du *tall tale* est aussi récupéré d'une manière particulière : Coover aborde avec le plus de sérieux possible des événements qui laissent incrédule. En d'autres mots, pour employer une locution quelque peu usée, la réalité du procès des Rosenberg semble bel et bien dépasser la fiction. L'art de l'auteur ne dépend pas de sa capacité à convaincre le lecteur de la véracité des choses – puisque ce dernier est déjà sceptique, diront certains, en cette ère du soupçon – mais plutôt de mettre en

<sup>127</sup> Larry McCaffery. *Op. cit.*, p. 124.

<sup>128</sup> Robert Coover. *The Public Burning*. The Viking Press, New York, 1976, p. 3. À partir de maintenant toutes les citations du roman seront tirées de cette édition et indiquées entre parenthèses.

<sup>129</sup> Larry McCaffery. *Op. cit.*, p. 119.

lumière les tensions du réel dans la fiction. À cette fin, tantôt il emprunte la tonalité grandiloquente du *tall tale*, et tantôt il présente des faits avec une extrême précision.

L'oralité, dans ce contexte, découle aussi d'un rapport conflictuel découlant de l'héritage culturel national : un peu à l'image du traitement du langage de Morris, dans la nouvelle « Morris in Chains », le vernaculaire sert d'abord à représenter l'exubérance du discours patriotique, mêlant le gospel et l'évangile au folklore national. Le personnage de l'Oncle Sam devient la figure parfaite d'une nouvelle complexité, non causale, en incarnant tous les éléments de la culture américaine. La critique du manichéisme de l'époque chez Coover apparaît sous la forme d'une parodie étourdissante du langage des légendes comme Davy Crockett, de tout ce qui semble viscéralement américain, dans laquelle la raison semble céder le pas à la culture folklorique et à la superstition :

Not that Americans are superstitious, of course. How could they be, citizens of this, the most rational nation (under God) on earth? They need no omens to pull a switch, turn a buck, or change the world, for these are the elected sons and daughters of Uncle Sam, né Sam Slick, that wily Yankee Peddler who, much like that ballsy Greek girl of long ago, popped virgin-born and fully constituted from the shattered seed-poll of the very Enlightenment – « slick, » as the Evangels put it, « as a snake out of a black skin! » Young Sam, « lank as a leafless elm, » already chin-whiskered and plug-hatted and all rigged out in his long-tailed blue and his striped pantaloons, his pockets stuffed with pitches, patents, and pyrotechnics, burst upon the withering Old World like a Fourth of July skyrocket, snorting and neighing like a wild horse : « Who – Whoo – *Whoop!* Who'll come gouge with me? Who'll come bite with me? Rowff – Yough – Snort – *YAHOO!* In the name of the great Jehovah and the Continental Congress, I have passed the Rubicon – swim or sink, live or die, survive or perish, I'm in fer a fight, I'll go my death on a fight, and with a firm reliance on the pertection of divine protestants, a fight I must have, or else I'll have to be salted down to save me from spilin'! You hear me over thar, you washed-up varmints? This is the hope of the world talkin' to you! I am Sam Slick the Yankee Peddler – I can ride on a flash of lightnin', catch a thunderbolt in my fist, swaller niggers whole, raw or cooked, slip without a scratch down a honey locust, whup my weight in wildcats and redcoats, squeeze blood out of a turnip and cold cash out of a parson, and out-insructabullize the heatin Chinees [... ]! Lo, I say unto you, I have put a crimp in a cat-a-mount with my bare hands, hugged a cinnamon b'ar to death, and made a grizzly sing « Jesus, Lover of My Soul » in a

painful duet with his own arsehole – *and I have not yet begun to fight!* Yippee! I'm wild and woolly and fulla fleas, ain't never been curried below the knees, so if you wish to avoid foreign collision you had better abandon the ocean, women and children first! For we hold these truths to be self-evident: [...] that nothing is sartin' but death, taxes, God's glowin' Covenant, enlightened self-interest, certain unalienated rights, and woods, woods, woods, as far as the world extends! (PB 7)

Dans la fiction de Coover, l'Oncle Sam est d'abord une personnification de tout ce qui représente concrètement et abstraitement la nation américaine : sa culture, son histoire, sa société, son vernaculaire, son folklore, ses institutions, ses textes fondateurs, son imaginaire. Jusque-là, il n'y a rien de particulièrement original dans cette manière d'aborder cette personnification.<sup>130</sup> Tout lecteur reconnaît ici l'Oncle Sam qu'il entend nommé par métonymie dans les médias, pour signifier le pays, à la différence près qu'il s'agit chez Coover d'un vrai personnage :

What's more, no sooner has Uncle Sam, virtually single-handed, won the war and saved humanity but what he's out inventing the United Nations, unleashing television, laying a dose of freedom and morality on the Hottentots, funding the World Bank, and humbly taking over the world for its own good [...]. (PB 13)

Mais, dans un autre rapport – simultané – à la réalité, l'Oncle Sam est à son tour *personnifié*, incarné par les multiples figures marquantes de l'histoire des États-Unis; comme l'indique la suite du passage cité ci-haut : « he's had to use up one of his best Incarnations of all time to do it, but it's worth it. » En effet, de George Washington, « the Primordial Incarnation », à Dwight D. Eisenhower, il a été incarné par tous les Présidents des États-Unis, sans exception. Ainsi, il est d'une certaine manière des deux côtés de la métonymie : à la fois la partie pour le tout, et le tout divisé en parties.

Le roman de Coover se termine d'ailleurs par une scène de viol au cours de laquelle le lecteur obtient, grâce au supplice de Richard Nixon, un bon aperçu des

---

<sup>130</sup> Kansas State Historical Society. « Uncle Sam Army Recruitment Poster », *Cool Things*. <<http://www.kshs.org/cool2/unclesam.htm>> (page consultée le 4 décembre 2007).

méthodes d'incarnation. D'emblée, avec l'Oncle Sam, on se trouve devant un personnage qui ne s'inscrit pas dans un rapport de causalité avec la réalité, pour reprendre les termes de Strehle, et dont l'identité multiple, changeante et instable représente bien l'expérience américaine. Au-delà des incarnations, en tant que personnage à multiples facettes dans le récit, l'Oncle Sam porte à son tour les marques de ses « réceptacles » :

One discovers Old Tip Harrison's long nose in the middle of his face, little Jemmy Madison's scraggly white hair, [...] Washington's rhinoceros teeth and smallpox scars, F.D.R.'s shrivelled legs, Cleveland's vulcanized rubber jaw, Abe's warts and Jim Polk's spastic bowels [...]. (*PB* 171)

Et les marques laissées par ses multiples incarnations ne sont pas que physiques, Sam a aussi la virilité de certains, la perspicacité d'autres, la fierté de tous. Ainsi, de personnifiant à personnifié, le processus se renverse à nouveau. Coover invente un personnage dont l'essence même est instable. Un personnage, pour employer des termes de la physique, dont la matière même se modifie constamment. On lui attribue des qualités tantôt de dieu patriotique, tantôt de « Star-Spangled Superhero ». À tout le moins, il est imprégné, composé, de la culture vernaculaire américaine, mais vu à travers une lentille contemporaine.

Par ailleurs, il serait maladroit de parler d'incarnations sans mentionner le lexique religieux sur lequel elles s'appuient. Les hommes choisis pour incarner l'Oncle Sam, élus par une force inconnue, sont appelés « men of destiny » (*PB* 161). Un chauffeur de taxi qui fait monter Nixon appelle l'Oncle Sam, « Uncle Jesus » (*PB* 270). On parle du phénomène comme de l'invasion d'une « Presence ». Nixon affirme que la foi chrétienne est essentielle à l'incarnation. D'ailleurs, celui-ci parle de sa foi envers l'Oncle Sam au même titre que de sa foi envers Jésus Christ : « I'd had as much contact with Uncle Sam as I'd had with Jesus. » (*PB* 343) Le Christ et l'Oncle Sam ont le même statut, renvoient au même référent : ils sont tous deux les sauveurs de la Nouvelle Jérusalem. Inutile d'insister sur les racines puritaines de la

nation américaine évoquées ici, le patriotisme et la foi chrétienne aux États-Unis sont inséparables – on l’a vu récemment dans le discours de George W. Bush, un président américain born-again christian. Un peu plus haut dans le même passage, Nixon décrit John F. Kennedy comme étant un « freethinker », qui ne croit même pas en l’Oncle Sam. Comme dans la foi chrétienne, ce dernier fait l’objet d’une croyance bornée et s’inscrit d’emblée comme entité divine. Kennedy rit d’ailleurs de la naïveté de Nixon en le traitant de « gullible Hollywood primitive ». L’opposition entre cet univers folklorique, historique, voire « primitif » représenté par le système de valeurs de Nixon et de l’Oncle Sam, et cette nouvelle génération plus sceptique, progressiste représentée par Kennedy – et, par extension par Coover – rend compte de l’écart que veut signifier l’auteur entre la tradition et le progrès en Amérique.

La menace communiste, pour sa part, est orale en tout et pour tout. Elle découle du langage, de la rhétorique patriotique. Elle prend forme par le moyen des métaphores de Coover : « Elsewhere, the Phantom strikes out even more boldly, using every weapon from hysteria to hyperbole, tanks to terrorism. » (*PB* 38) Par l’entremise de ce spectre, le communisme hante la nation. Toutefois, le roman laisse planer une ambivalence sur la menace qu’il représente. L’idée voulant que ce fantôme n’apparaisse qu’en tant qu’outil rhétorique – comme l’argumentaire approximatif derrière l’exécution des Rosenberg – est un clin d’œil au lecteur sceptique. Coover renverse dans ce roman l’expression de Doris Peloris dans « Morris In Chains » : « There must be no confusions for them between the old legends and conceivable realities. » Il présente plutôt les événements comme faisant partie de la légende tout en étant bien réels. Ainsi, la force du Phantom dépend essentiellement de la rhétorique – orale, la plupart du temps – biaisée du patriotisme.

L’auteur personnifie aussi le plus gros symbole de communication *écrite* de l’ouvrage. En effet, le magazine TIME est nommé poète national et constitue un véritable personnage dont la biographie est détaillée dans le roman :

But, though poor and sickly, TIME was born with a great will to survive, and by the time he was four, after a couple of convalescent years out in Cleveland [...], he began to get a little color in his cheeks. Though his early verse was often cocky, strained, flippant and superficial, derivative, and of course childish, he was already showing signs of that prodigious talent that would one day set him above all his rivals [...]. (PB 324)

Les poèmes que publie le magazine deviennent plutôt des espèces d'oraisons à la saveur du temps : Coover le fait intervenir dans tout le roman. Ce qui en dit long sur l'importance des communications en Amérique. Il faut y lire une satire de la rhétorique anticommuniste qui hyperbolise chaque discours patriotique. Or, ce qui me fascine ici, c'est comment même un médium écrit, dans la représentation de Coover, prend une forme organique, se transforme en une entité vivante : pour que son propos ait du poids, la voix doit s'incarner. Voici un bon exemple de la façon dont Coover pousse les limites de la causalité et du pragmatisme. Si, pour reprendre quelque peu grossièrement le principe de William James, toute vérité doit être obtenue à partir de l'expérience concrète, la personnification de TIME montre jusqu'où pouvait aller le manichéisme de la Guerre froide. Elle devient pour l'auteur un outil majeur pour déboulonner les mythes de la nation. Partout dans le roman, on sent un réel effort pour personnifier la voix américaine, l'ancrer dans un corps, quel que soit son mode de représentation.

Le vernaculaire s'apparente bien au folklore, mais son traitement ici est tout sauf traditionnel. Son ambassadeur de premier plan, l'Oncle Sam, est si complexe et si instable qu'il finit par ne ressembler en aucun point au *Yankee peddler* créé par Thomas Chandler Halliburton, dans les années 1830 et 1840.<sup>131</sup> Parfois déifié, il prend aussi l'aspect d'une autre superpuissance américaine : Superman. On reconnaît l'allusion à celui-ci quand l'Oncle Sam apparaît dans le ciel, volant au-dessus de Times Square, au milieu du chaos, et que des gens s'écrient, en différents dialectes américains : « *IT'S A FLYING SAUCER!* », « *IT'S A BOID!* », « *ISSA PLENN!* »,

---

<sup>131</sup> David C. Estes. *Op. cit.*, p. 245.

« *NO! IT'S... IT'S UNCLE SAM!* » (PB 493) Il porte un manteau qui flotte au vent comme la célèbre cape de Superman. Enfin, quand il apprend que l'exécution des Rosenberg pourrait être annulée, le Président serre les poings et dit : « *Friends, this is a job for Uncle Sam!* » (PB 35) Renvoyant à une culture populaire beaucoup plus récente que les figures bibliques et folkloriques citées précédemment, le superhéros incarne une facette de l'identité américaine plus contemporaine, et rappelle l'expérience de l'enfance américaine.

Les exemples de surhommes dans la littérature américaine foisonnent : des poèmes sur Paul Bunyan de Robert Frost à la nouvelle « *The Laughing Man* » de J.D. Salinger, en passant par le personnage de Queequeg dans *Moby Dick*, ces légendes masculines titanesques répondent au besoin fondamental en Amérique de se doter de héros à la mesure du destin national. Le roman de Coover met en évidence cette obsession pour le grandiose, le mythique et l'épique par le biais d'éléments folkloriques et religieux.

Évidemment, dans l'optique de la paranoïa provoquée par la Guerre froide, l'aspect surnaturel de Superman sied parfaitement à l'Oncle Sam. Par exemple, Nixon parle des rumeurs voulant que son flot d'urine puisse alimenter en électricité l'Amérique latine au complet (PB 337). David C. Estes soulignera la puérité d'un tel propos, à savoir qu'en plus de reprendre un imaginaire hyperbolique propre au *tall tale*, il évoque un réseau de sens plus populaire, rappelant beaucoup les *pissing contests* et l'humour vulgaire du folklore masculin américain : « *Powerful pissing – a folk verification of manliness – is [...] a motif in the legends about Uncle Sam.* »<sup>132</sup> Comme avec Morris, Granny et quelques autres personnages-narrateurs oralisants dans *Pricksongs & Descants*, Coover associe l'héritage américain à tout ce qu'il y a de plus scabreux.

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 245.

En plus des tonalités de *preacher* de l'Oncle Sam, qui constituent des éléments importants dans le processus de déification du personnage, son discours complet contribue largement à son polymorphisme. En fait, son langage est un collage synthétique d'expressions de la culture américaine. On l'a vu dans un extrait plus haut, quand le personnage mythique empruntait autant aux dialectes (« I can [...] swaller niggers whole ») qu'à un anglais des plus classique (« Lo, I say unto you »), en passant par la Déclaration d'indépendance des États-Unis (« For we hold these truths to be self-evident »), et toujours avec grandiloquence. Soit par un vernaculaire relativement pesant, soit par des idiomes typiquement américains, Sam s'exprime en une espèce d'anglais inventé, une vraie langue de fiction, qui propose une sorte de synthèse des niveaux de langue américain, constituant un inventaire linguistique de tout ce qui s'est dit dans l'histoire des États-Unis. À défaut de parler simplement l'américain, on pourrait dire qu'il parle plutôt l'*americana* :

I promised you a veritable day of havoc, my friend, and it ain't over yet! Nosirree, bob, I know what I'm explanigatin' about, there'll be a hot tamale in the old town tonight, so you better get a grip on your braces, boy – when Jesus comes to claim us all, it's gonna be no place for skonks and cookie pushers! We're in for a turrible grumble and rumble and roar [...]. (PB 337)

Avec des expressions comme « Nosirree, bob », le langage de Sam baigne dans la langue populaire, le folklore. « His character, language, and behavior all reflect humorous folk stereotypes and conventions found in antebellum backwoods sketches. »<sup>133</sup> Cette affirmation de David C. Estes offre une certaine explication, mais elle donne aussi l'impression que le langage du personnage se limite à un discours folklorique, constamment tourné vers le *tall tale*. Or, son langage connaît autant de formes que celui qui l'utilise. L'Oncle Sam s'exprime parfois dans l'anglais de Holden Caulfield, d'autres fois dans celui de Huck Finn, mais aussi dans celui de

---

<sup>133</sup> David C. Estes. *Op. cit.*, p. 246.



Benjamin Franklin. C'est un riche *patchwork*<sup>134</sup>, dans lequel naissent des mots-valises comme « explanigatin' », et dans lequel toute la culture américaine est représentée. Une courtepointe multicolore qui laisse à nouveau transparaître la nature instable du personnage. À ce chapitre, Coover dira : « My idea was that [...] he would speak, literally, in the collective voice of the people. It's as though he has not so much passed through all of those characters, as they have passed through him, depositing their rhetoric and memories. »<sup>135</sup>

Comme on a pu le constater précédemment dans les quelques citations que je lui emprunte, David C. Estes offre une analyse très pertinente du roman de Coover, en fonction de l'héritage folklorique qui s'y distingue. De surcroît, il trace un parallèle avec l'œuvre de Mark Twain : « Like *Adventures of Huckleberry Finn*, this novel examines the dark underside of the nation uncritically hallowed in its folk and popular culture. »<sup>136</sup> Tandis que Twain s'en prend au racisme et à d'autres vestiges de la Guerre civile, Coover fait disparaître la mince ligne entre les fantaisies humoristiques du folklore et l'horrible réalité de l'Amérique paranoïaque de la Guerre froide. Estes met d'ailleurs en évidence les passages du discours de l'Oncle Sam directement sortis de dialogues d'un chapitre de *Adventures of Huckleberry Finn* : « They call him Sudden Death and General Desolation, half cousin to the cholera and godfather of the Apocalypse! » (PB 335) Dans le texte de Twain, le passage sert à décrire un homme agressif qui tente d'intimider ses collègues sur un bateau : « Whoo-oo! [...] I'm the man they call Sudden Death and General Desolation! Sired by a hurricane, dam'd by an earthquake, half-brother to the cholera, nearly related to the smallpox on the mother's side! » (TWIN 293)

---

<sup>134</sup> Alessandro Portelli aborde le *patchwork*, cette couverture composée de morceaux raboutés de tissus disparates et souvent transmise de mère en fille, en tant qu'objet folklorique dont la forme libre et toujours différente en fait une métaphore implicite « for America's self-perception as a heterogeneous, unfinished entity in montage » (Alessandro Portelli. *Op. cit.*, p. 97).

<sup>135</sup> Larry McCaffery. *Op. cit.*, p. 119.

<sup>136</sup> David C. Estes. *Op. cit.*, p. 240.

Une autre personnification – et non la moindre – de la voix américaine passe par l’entremise de Richard Nixon, offrant un monologue intérieur dans lequel il décrit son implication dans les événements et ses tumultueux états d’âme. Représentant la moitié de la narration du roman (les chapitres sont partagés entre un narrateur extradiégétique et Nixon), ces passages sont caractérisés par un penchant pour la nostalgie. Le narrateur y est obsédé par son propre parcours et sa propre ambivalence. Il se questionne au sujet de son rôle dans la crise : « So where was I to find my bearings? And Ethel Rosenberg, how did she fit in, what was I to do with her? » (*PB* 304) Nixon incarne un lecteur ambivalent : s’il lui arrive de douter de la culpabilité des Rosenberg<sup>137</sup>, sa confiance envers les institutions nationales le convainquent d’emblée. Coover fait du vice-président l’objet d’une problématique plus globale : malgré l’instabilité du réel, l’auteur veut reproduire une causalité historique. Ceci deviendra donc la quête de Nixon : représenter les événements comme s’ils relevaient d’une logique causale.

Henry Ford aurait d’ailleurs déjà dit : « History is bunk. »<sup>138</sup> Cette phrase légendaire résume bien l’inconfort concernant le passé d’un peuple obsédé par un idéal démocratique et technologique. Le roman de Coover, comme *Gravity’s Rainbow* de Thomas Pynchon ou *The Sot-Weed Factor* de John Barth, marque un refus d’adhérer à cette vision. L’auteur parodie l’idéologie capitaliste, qui n’en a que pour le progrès et les profits, derrière cette conception de l’histoire. De surcroît, la différence entre l’oral et l’écrit est au cœur de ses préoccupations. Par l’entremise du personnage de Richard Nixon, Coover fait constamment douter de l’histoire écrite, au profit d’une histoire plus orale : « Which was real, I wondered, the paper or the people? » (*PB* 305) Pour le vice-président, soi-disant champion de l’art oratoire, le monde *écrit*, celui de l’histoire et de la raison, n’est pas plus garant de vérité que celui

<sup>137</sup> « The whole argument reminded me a little too much of my high-school debate : “Resolved : Girls are no good.” » (*PB* 304).

<sup>138</sup> Cité par Marc Chénétier. *Op. cit.*, p. 189. Ironiquement, on notera que le simple fait de citer Ford ici-même, en 2009, semble justifier tout scepticisme par rapport à son affirmation.

des mythes et de l'intuition : « In a few hours, Julius and Ethel Rosenberg would be dead, [...] and the paper too could be burnt, but what was on it would survive. Or could survive, it was a matter of luck. Luck and human need : the zeal for pattern. For story. » (*PB* 305) Dans ce passage, on sent l'hésitation de Nixon à prendre position : ce qui passera à l'histoire, dans l'écriture, tient du hasard; non, plutôt du hasard et d'une certaine organisation; enfin, plutôt, ce sont les schémas, ou les récits qui survivront. « Strange, the impact of History, the grip it had on us, yet it was nothing but words. » (*PB* 136) Nixon constate un peu naïvement comment l'histoire dépend du langage. Ceci, bien sûr, est à l'image d'une société dont la logique manichéenne viendra opposer l'Amérique de l'oralité (du mythe de l'Oncle Sam au système de rumeurs du maccarthysme, en passant par la chasse aux sorcières de Salem et le folklore de la frontière) à celle des documents écrits (le *Bill of Rights*, la déclaration de l'indépendance, etc.). Plus globalement, cette vision rend compte du soupçon, chez les auteurs postmodernistes, face à la possibilité de représenter le réel. Grosso modo, le chauffeur de taxi que Nixon prend pour le Phantom exprime bien l'enjeu principal du roman : « Easter Trials, Burning Tree, morality plays, cowtown vendettas – life's too big to wrap it up like that! » (*PB* 273)

Dans *The Interface Between the Written and the Oral*, l'anthropologue et linguiste Jack Goody décrit très bien le phénomène qui préoccupe Coover :

A perpetual trend of complex, written cultures is the search for, and to some extent identification with, the simpler cultures of the past. [...] A modern version of the same theme lies behind the search for the natural, the untouched, the oral, influencing the growth of oral history, the interest in the oral tradition [...], and representing in some of its guises the apotheosis of the oral and the renunciation of the written as the real source of truth.<sup>139</sup>

L'importance du vernaculaire et du pragmatisme dans le roman rejoint cette idée. Les rituels archaïques de l'exécution publique et du sacrifice humain constituent un retour vers un système de valeurs dépassé – c'est d'ailleurs ce que déplore le

---

<sup>139</sup> Jack Goody. *Op. cit.*, p. 293.

chauffeur de taxi. Pour sa part, Nixon persiste à vouloir tout résumer par une vision simpliste, causale, du réel : il cherche des certitudes, des récits auxquels il pourrait s'accrocher. L'œuvre d'Horatio Alger, écrivain de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dont les récits de « rags to riches » décrivent le parcours initiatique d'individus moins fortunés vers une stabilité et un certain succès financier, demeure l'un des seuls documents écrits qui traverse le texte et qui vient concilier le vernaculaire et le littéraire aux yeux de Nixon. Celui-ci se définit en fonction des récits moralistes d'Alger. De ses débuts modestes à Whittier en Californie jusqu'au Capitole, Nixon défend son pragmatisme et ses origines populaires comme des traits fondamentalement américains. Quand il étudie le dossier des Rosenberg, il parvient à douter de leur culpabilité parce que leurs origines et leur comportement lui semblent parfois tout à fait normaux – il y découvre toute une série de coïncidences avec son propre parcours. Par exemple, Julius et Ethel partagent avec Nixon et sa femme la même date d'anniversaire de mariage.

Le vice-président tente éperduement de définir les Rosenberg par le moyen d'un imaginaire *all-american*. Il compare régulièrement leur histoire à celle d'un roman typique d'Alger :

Rosenberg [...] had been born into a true Horatio Alger family, poor but honest, he should have made fortune. He'd even sold penny candy on the streets during the Depression, earning as much as eighty cents a day. But somehow something went wrong. The boat did not come in. The rich patron with the sweet tooth did not materialize. There was no happy ending. (*PB* 304)

Comme le montre ce passage, quelque chose détonne. Nixon a beau vouloir appliquer à l'histoire des Rosenberg une espèce de matrice caricaturale de l'expérience américaine, la réalité ne correspond pas à l'imaginaire. Il les voit se lancer une balle de baseball sur le toit de la prison de Sing-Sing, et les décrit comme des partisans des Dodgers de Brooklyn. Pourtant, il se rend vite à l'évidence :

it was obvious they didn't know the first thing about baseball [...]. As Ethel wrote [...] : « It is chiefly in their outstanding contribution to the eradication

of racial prejudice that [the Dodgers] have covered themselves with glory. »  
Now, I ask you, what kind of baseball talk is that? (*PB* 302)

À l’instar de la femme dans *Adventures of Huckleberry Finn* qui soumet Huck à un questionnaire vernaculaire, Nixon scrute la vie des Rosenberg en fonction d’une sorte d’expérience américaine normative. Son jugement est largement basé sur l’intuition, l’approximation, et surtout la méfiance : s’il n’a déjà pas beaucoup d’estime pour Julius, il soupçonne parfois Ethel de faire semblant d’embrasser les valeurs américaines. En jouant sur l’ambivalence de Nixon, voire du lecteur, quant à la culpabilité des Rosenberg, Coover vient renforcer leur statut de boucs émissaires dans cet épisode sombre de l’histoire américaine. Il fait du réel une allégorie, et de l’histoire un mythe. Les condamnés deviennent de véritables martyrs – même leurs bourreaux le reconnaîtront. Comme l’explique Molly Hite, citant un essai de Leslie Fiedler, un intellectuel anticommuniste de l’après-guerre, le regard paranoïaque de la Guerre froide faisait des Rosenberg une « parody of martyrdom. »<sup>140</sup> Aux yeux des preneurs du maccarthysme, Julius et Ethel Rosenberg étaient essentiellement des parodies de martyrs, des caricatures du *pathos*. Et c’est exactement ce regard, cette pensée, que Coover veut défaire.

Pour Nixon, après la condamnation, les correspondances conjugales des accusés deviennent insupportables, remplies de clichés et déconnectées de la réalité : « what was striking about all their letters after that was the almost total absence in them of concrete reality, of real-life involvement – it was all hyperbole, indignation, political cliché, abstraction. » (*PB* 305) Dès qu’on leur impose ces rôles de martyrs ou de boucs émissaires, les Rosenberg ne parlent presque plus du quotidien. Leur parole doit maintenant participer à ce grand théâtre épique, comme pour solidifier les assises du manichéisme. D’ailleurs, Nixon y participe. Réagissant à une lettre d’indignation de Julius dans laquelle celui-ci s’appuie sur son héritage américain et

---

<sup>140</sup> Molly Hite. *Op. cit.*, p. 86.

juif pour dénoncer l'injustice, le vice-président s'écrie : « With such grandstanding, who would not find them guilty? » (PB 306) Ainsi, plus il progresse dans le roman, plus Nixon est convaincu de la pertinence de l'exécution des Rosenberg sur la place publique. Pourtant, ce sont moins les multiples documents écrits à sa disposition qui le persuadent réellement – ceux-ci sont dispersés aléatoirement dans son bureau – mais bien l'effervescence, voire l'hystérie générale partout où il passe qui le poussent à assumer une position claire dans le conflit.

Par ailleurs, Nixon n'est jamais immobile, c'est sans doute pourquoi il ne porte que très peu d'attention à l'information écrite entourant le procès – à l'exception des lettres personnelles qu'il consomme comme de petits romans-savon. Un chapitre complet du roman, intitulé « Pilgrimage to *The New York Times* », décrit les milliers d'usagers à bord d'un train, lisant leur journal : la narration est saccadée et entrecoupée d'extraits de manchettes ou de publicités qu'on retrouve dans les quotidiens. Nixon, lui, est étourdi par sa lecture. À d'autres moments, sa mobilité est ressentie jusque dans son langage : on le surprend souvent à bégayer ou à lancer une interjection comme « uh » au milieu d'une phrase, comme si sa pensée trébuchait et qu'il n'arrivait pas à s'exprimer correctement. De toute évidence, les choses se déroulent beaucoup trop vite pour lui : il n'a jamais le temps d'organiser sa pensée. Quand il veut interpeler des journalistes qui se moquent de lui, il mêle toute une série de locutions populaires, et au final, on n'y comprend rien : « I won't say you're traitors to your country, but I will say I'm not known for being rough on rats for nothing, and when you go out to shoot rats, just remember, if an egg is bad, *then let's call for the hatchet!* » (PB 276) Les tensions entre oralité et réalité sont de nouveau mises de l'avant. Cette fois-ci, elles servent à dépeindre un personnage dont même le langage semble inadéquat, mal ajusté pour contenir l'expérience.

Qu'il s'inspire de la culture populaire, des discours religieux, de la tonalité du *tall tale*, ou du canon littéraire américain, Coover fait du langage un réel fourre-tout

de l'identité nationale. Sa préoccupation principale demeure toujours esthétique : « *All good writing tends to resist the limitations of its form and of the technologies implicit in its forms.* »<sup>141</sup> La science et la technologie influencent effectivement le travail de représentation de Coover, dans la mesure où celui-ci tente constamment d'en pousser les limites, d'en vérifier l'efficacité et la solidité. Alessandro Portelli explique qu'aux États-Unis,

[o]rality gives voice to democracy but also secretly undermines national institutions by feeding memories, rituals, aggregations, and passions, which escape the controls and certainties of written reason and law. If puritanism and capitalism establish the supremacy of the rational will and of controlled behavior, then orality represents an antinomian challenge of immediacy, mutability, and « spirit. »<sup>142</sup>

Voilà l'équilibre sur lequel repose le roman de Coover, voire sa praxis littéraire : on y représente à la fois les institutions qu'ont fait naître les idéaux démocratiques et religieux, fondées à partir de documents *écrits*; et une culture orale qui agit plus comme une soupape en temps de forte répression. L'oralité, aux États-Unis, vient pousser contre les murs, ébranler les fondations des institutions écrites comme pour montrer qu'il existe une *autre* Amérique que celle des documents du Capitole. Ici, la culture vernaculaire est amplifiée jusqu'à devenir monstrueuse.<sup>143</sup> L'exemple des chasses aux sorcières du maccarthysme, événement *folk* par excellence dans toute sa décadence, illustre bien le relativisme des valeurs américaines telles que stipulées sur le *Bill of Rights*. Au nom de ce texte, barbares et prophètes ont la même latitude; il ne reste plus qu'à savoir qui criera le plus fort. *The Public Burning* met alors en scène l'esprit américain dans ce qu'il a de plus hystérique et histrionique. Coover signale par son texte que lors de tous les grands événements, l'Histoire nationale montre qu'il existe un décalage majeur entre l'oral et l'écrit.

<sup>141</sup> Larry McCaffery. *Op. cit.*, p. 122.

<sup>142</sup> Alessandro Portelli. *Op. cit.*, p. 31.

<sup>143</sup> À ce titre, Donald Hall affirme que la littérature américaine est une collection de monstres. Cité dans John Ramage. *Op. cit.*, p. 53.

## CONCLUSION

### COWBOY LOGIC AND THE GREAT AMERICAN BUBBLE GUM

*If it's a fence, mend it. If it's a dollar bill, spend it.  
Before it burns a hole down in them jeans.  
If it's a load, truck it. If it's a punch, duck it.  
If she's a lady, treat her like a queen.*

Michael Martin Murphy, « Cowboy Logic »

Partant d'une expression de Walter J. Ong, Alessandro Portelli explique que, dans une société donnée,

[o]rality dies to make way for writing and rationality and only reappears in our time and world as a « secondary » phenomenon, « revived » or resuscitated by the aural dimension of electronic media, like some kind of revenant.<sup>144</sup>

Voilà une métaphore qui, selon Portelli, revient souvent en littérature américaine : l'oralité comme le fantôme ou l'écho d'une énonciation, et l'écriture comme une espèce de pierre tombale maintenant la subjectivité agonique telle qu'évoquée par la voix. Plus fortement, l'utilisation de l'oralité symbolise pour le peuple américain un refus de dépendre uniquement de son histoire écrite. Elle est un retour, à l'écrit, vers une société prétechnologique mythique, voire fictive – la nation s'étant développée en grande partie grâce aux innovations comme le télégraphe et le téléphone, la locomotive, l'arme à feu; on conviendra qu'il est difficile de parler réellement d'une société *prétechnologique*. Le fait est que l'artiste américain est constamment à la recherche d'un moyen de concilier des éléments contradictoires, à partir d'un principe

---

<sup>144</sup> Alessandro Portelli. *Op. cit.*, p. 5.



fondamental de l'expérience américaine, observable depuis la naissance de la nation : les États-Unis sont un lieu de polarités. John A. Kouwenhoven le résume ainsi :

The Americans, we are convincingly told, are the most materialistic of peoples, and, on the other hand, they are the most idealistic; the most revolutionary, and, conversely, the most conservative; the most rampantly individualistic, and, simultaneously, the most gregarious and herdlike; the most irreverent towards their elders and, contrariwise, the most abject worshipers of « Mom. »<sup>145</sup>

En considérant maintenant l'opposition entre l'univers sophistiqué, érudit, ou intellectuel de la littérature et celui plus « accessible », ou « commun », du vernaculaire, force est de constater que cette recherche d'équilibre entre les antipodes aura occasionné plusieurs triomphes à la fois artistiques et populaires. Dans la culture américaine, les exemples de productions ayant rendu floue la frontière entre le *high-brow* et le *low-brow* sont nombreux : du cinéma d'Orson Welles au folk intimiste et autoréférentiel d'Elliott Smith, en passant par le jazz, le Pop Art, les séries télé comme *Twin Peaks* et même les performances « *hyper-vernaculaires* » de Miranda July. Une façon optimiste de voir le phénomène serait d'affirmer que l'éventail des possibles artistiques est immense aux États-Unis. À l'inverse, un détracteur pourrait avancer que ces exemples illustrent bien comment le principe du « *dumbing-down* » populaire en politique, dans les médias et en publicité contamine, à certains égards, même la haute sphère des arts.

Il n'est pas question ici d'alimenter ce débat, mais bien de faire ressortir dans le langage littéraire américain une certaine vérité en ce qui a trait à l'expérience et à sa représentation. Au cours de ce travail, j'ai tenté de souligner l'importance de la voix pour les auteurs américains. En rétrospective, je rappellerai ici qu'il s'agit peut-être plus précisément de la voix en tant qu'instrument d'*énonciation* : en un sens, l'oralité sert à mettre en œuvre, à l'écrit, le processus d'une énonciation. Son

---

<sup>145</sup> John A. Kouwenhoven, *The Beer Can by the Highway: Essays on What's American about America. Op. cit.*, p. 40.

utilisation vient accentuer les tensions en littérature entre un art populaire, voire folklorique – en lien plus ou moins explicite avec l'idéal démocratique – et une pratique artistique appartenant à une sphère plus restreinte. Dans le texte littéraire, l'oralité dévoile, par son autoréflexivité presque inhérente, son propre passage à l'écrit.

« America is process »<sup>146</sup>, affirme Kouwenhoven; devant cette polarité constitutive, l'Amérique s'intéresse, se définit même par le processus, l'entre-deux. Dans le domaine industriel, le pays s'est démarqué à l'échelle mondiale non pas grâce à des machines particulières, mais bien grâce à leur procédé de manufacture, leurs matériaux, la prépondérance de la structure dans leur design. En musique, le jazz est composé de modulations souvent improvisées autour de rythmiques généralement fixes; faisant en sorte qu'à chaque nouvelle section, le spectateur a l'impression que la mélodie se construit spontanément devant lui, le processus en est à ce point perceptible. Toutefois, c'est encore Kouwenhoven qui utilise sans doute le meilleur exemple pour rendre compte de l'obsession de la nation pour l'idée du processus, en stipulant qu'il n'existe aucune invention plus *américaine* que la gomme à mâcher : « A non-consumable confection, its sole appeal is the process of chewing it. »<sup>147</sup> Pour en revenir à l'oralité, si on accepte la formule de Portelli voulant qu'elle soit défunte – bien que tout mon propos jusqu'à présent tende à dire le contraire –, il semble alors que les écrivains du pays soient hantés par le récit de sa mort, par son processus de transformation en une forme écrite. Peut-être tentent-ils effectivement de la raviver via l'écriture.

Mark Twain employait le vernaculaire pour lui accorder une place dans l'art littéraire américain. Quoiqu'on en dise, sa vision démocratique du langage n'était pas conçue spécialement pour convaincre le peuple ouvrier de la pertinence du

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 69.

vernaculaire en littérature, mais bien pour montrer aux élites lettrées qu'il existait un réel besoin d'employer une voix « indigène » pour représenter la réalité *rough and rugged* de l'Amérique après la Guerre civile. À ce titre, son intégration de modes narratifs largement supportés par l'humour et l'ironie des contes folkloriques a certes permis d'offrir ses lettres de noblesse au vernaculaire. Incidemment, ce dernier aura toujours, après Twain, une place de choix dans la littérature nationale, en tant qu'avenue langagière et stylistique. Plus fortement, l'écriture de Mark Twain circonscrit bien l'idée d'un territoire et d'une culture en plein processus, en perpétuel renouvellement, particulièrement dans son chef-d'œuvre *Adventures of Huckleberry Finn*. Par ses mécanismes de digression et de spontanéité, l'oralité transmet au lecteur le sentiment que rien n'est figé. Le roman semble d'ailleurs se terminer alors que le processus – l'énonciation – pourrait continuer malgré tout : « and so there ain't nothing more to write about, and I am rotten glad of it. » (*TWAIN* 539) La narration de Huck s'arrête uniquement parce qu'il n'y a plus de matériau à transformer.

Salinger poursuit la tradition du vernaculaire en littérature en insistant aussi sur une conception toujours *en composition* de l'écriture. L'exemple de son bouquet de parenthèses offert au lecteur comme pour prémunir l'auteur de toute accusation de digression représente bien tout son art. Les tensions qu'il crée entre linéarité de fond et linéarité de forme – entre développement et digression, pour le dire sommairement – donnent à lire la recherche d'une voix littéraire via l'idiome adolescent américain des années 1950. Il semble que pour tous ces auteurs, voire pour une grande partie du corpus littéraire américain, la seule façon réaliste de mettre en œuvre le langage réel du pays est de le déconstruire, de sorte qu'on laisse toujours paraître ses boulons, sa charpente, les mécanismes qui le génèrent.

Kerouac y arrive pour sa part en poussant la spontanéité vers de nouvelles limites. Son adjectivisation « juxtaposée » (« a great good kid », *ROAD* 92), sa spontanéité dynamique et son vernaculaire des plus actuel laissent transparaître une

énonciation qui déborde de l'écriture, du processus. Si le convoyeur des narrateurs de Twain et Salinger, au final, semble tourner dans le vide, celui de Kerouac est complètement engorgé à la fin du roman. En plus de représenter son pays au carrefour idéologique de la Guerre froide, Kerouac utilise l'oralité pour ancrer sa voix littéraire.

La réalité est, elle aussi, abordée en littérature en fonction du processus de sa représentation. Rappelons ici la citation de Portelli employée en introduction :

America's fluid frontiers, its composite, mobile, egalitarian democracy, the degree to which it seems, more than any other nation, to live in the present : all these traits are intentionally evoked in American literary writing by the improvisational, digressive, expansive, fluid and time-bound mark of the voice.

Les tensions évoquées par ce passage métaphorique de l'oral à l'écrit sont mises en contexte tour à tour dans le corpus étudié. Chaque auteur veut accéder, par le moyen de l'expérience, à une vérité fondamentale concernant le langage américain. Le recours au collage, à la digression, à la spontanéité, à la polyphonie chez Twain, Salinger, Kerouac et Coover est à l'image de l'Amérique contemporaine. Il n'est donc pas exactement question de longues descriptions (pensons à Balzac, dont les descriptions de pièces s'étirent parfois sur plusieurs pages) comme instrument majeur du réalisme littéraire : la réalité américaine est beaucoup trop mobile et dynamique. En ce sens, il est nécessaire pour ces auteurs de trouver de nouvelles façons d'imiter le réel; leur artifice doit se baser sur un élément beaucoup plus central. Ils investiront le langage d'une autoréflexivité et d'un maniérisme particuliers, appuyés fortement sur la voix littéraire et sur le vernaculaire, de sorte que le lecteur perçoive les effets de l'énonciation comme étant bien réels – comme si on lui contait le récit de vive voix.

Avec Coover, on s'aperçoit que dans la représentation de l'oralité, l'absence des marques de l'écrit finit par rendre le discours *antioral*. Quand on est témoin de la noyade du frère de Noé, dans la nouvelle « The Brother », c'est aussi le vernaculaire du personnage qui s'éteint, menant à terme sa narration déjantée. Quand la nouvelle

« Morris In Chains » se termine, le gardien de brebis cherche à composer une comptine rimant avec « Doris » et « Peloris »; c'est bel et bien l'oral qui est tenu captif. On soupçonne que Morris continuera à produire ses chansons – tout en demeurant crasseux, vulgaire et décadent –, mais il ne le fera qu'à l'intérieur des limites de cette « prison » qu'est l'écriture. Le recueil de Coover marque bien ce passage, dans le récit traditionnel, de sa forme orale, folklorique, à une forme écrite. Par contre, l'opération n'est jamais exactement achevée, elle reste en processus – ainsi, Coover n'est pas à l'abri de la hantise nationale.

Le roman *The Public Burning* fait d'ailleurs ressurgir l'oralité et le vernaculaire dans une société obsédée par la technologie – il porte bien, après tout, sur la transmission du « secret atomique » aux Soviétiques. Coover montre comment la culture américaine, surtout en temps de crise, est sous l'emprise d'un fantôme beaucoup plus réel que celui des communistes : l'oralité. Toujours dans l'optique d'un idéal démocratique, durant la Guerre froide, il est nécessaire d'élever le vernaculaire américain, cette valeur primaire, ce matériau brut, voire cette « homespun American wisdom » (PB 5), au statut de Science (ou de religion) absolue – comme il pouvait être primordial par ailleurs d'accorder une place aux régionalismes dans le mouvement de la *dialect literature* après la Guerre civile.

En un sens, Coover illustre à quel point l'oralité fait partie intégrante de l'esprit américain, pour le meilleur et pour le pire. Ici, elle est à la remorque d'un nouveau questionnement sur la représentation réaliste, en cette ère de la physique quantique et de l'effervescence de nouveaux modes de télécommunication. Là, elle appuie la fiction avec un langage réel, traditionnel et mythique : elle contribue finalement à établir une voix.

Cela dit, pour conclure, je me dois de poser une question née d'un fait observable dans les nombreux ouvrages étudiés ici : de Huck jusqu'à l'Oncle Sam, en

passant par Holden Caulfield, Sal Paradise et même Richard Nixon, ce fameux vernaculaire américain est-il exclusivement masculin?

Évidemment, les œuvres de Harper Lee, Willa Cather, Djuna Barnes, Annie Proulx, Carson McCullers, Gertrude Stein, Toni Morrison et Joyce Carol Oates, pour ne nommer que celles-ci, viennent automatiquement à l'esprit en guise de réponse. Leur contribution à l'épanouissement de la littérature nationale et à la recherche d'une voix américaine n'est pas à remettre en question. Pourtant, quand un ami proposait récemment de constituer une histoire littéraire américaine qui excluait les hommes, l'idée *a priori* m'a semblé bien farfelue – comme s'il était absurde d'effectuer une telle séparation, comme si on ne faisait pas déjà l'inverse, la plupart du temps. En fait, dans le contexte d'un travail cherchant à déterminer le plus précisément possible ce que veut dire « être américain » par le moyen du langage littéraire, l'idée de mon ami m'a amené au questionnement suivant : existe-t-il un lien entre le vernaculaire, l'obsession pour le mouvement ou le processus, et l'identité masculine américaine? La culture vernaculaire du pays recèle-t-elle « a man's man's world », comme le chantait si bien James Brown?

John Steinbeck écrivait : « muscles aching to work, minds aching to create beyond the single need – this is man. »<sup>148</sup> Pour ma part, j'expliquais en introduction comment, depuis les *songs* de Walt Whitman, le caractère national (sa voix et ses valeurs) s'était développé autour de la figure de l'ouvrier, son travail manuel et sa pensée pratique étant souvent très présents dans l'art. Il serait intéressant d'étudier plus en profondeur les modèles masculins états-uniens en littérature : des Boy Scouts of America à Superman, en passant par le bureaucrate, le bûcheron et le bandit.

---

<sup>148</sup> John Steinbeck. *The Portable Steinbeck*. The Viking Press, New York, 1971, p. 426.

Par exemple, je serais curieux de voir émerger de nombreux points communs entre le discours minimaliste, ultrapratique, des cowboys stoïques des romans de Cormac McCarthy, et celui de l'intellectuel de la côte Est, névrosé et volubile, chez Philip Roth. Dans l'optique de ce mémoire sur l'oralité, je suis d'avis qu'il en ressortirait malgré tout un propos fortement ancré dans la culture vernaculaire masculine – encore faudrait-il mieux la définir.

En rétrospective et très globalement, la littérature a ceci d'intéressant qu'elle nous permet d'asseoir autour d'un même feu de camp un garçon plus ou moins instruit, originaire du Missouri de l'après-guerre civile, un adolescent de l'aristocratie new-yorkaise des années 1950, un jeune homme de la *beat generation*, ainsi que le 37<sup>e</sup> Président des États-Unis tel qu'« inventé » par un écrivain postmoderniste des années 1960. De surcroît, considérant ce qui a été dit dans ce travail, on peut sûrement résumer leur discussion en quelques mots : « We'll sit and talk about Hollywood/And the good things there for hire/And the Astrodome, and the first teepee ».

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages principaux

Coover, Robert. *Pricksongs & Descants*. The New American Library, New York, 1969, 256 p.

----- . *The Public Burning*. The Viking Press, New York, 1976, 534 p.

Kerouac, Jack. *On the Road*. Penguin Books, New York, 1976, 307 p.

Salinger, J. D. *The Catcher in the Rye*. Little, Brown and Company, Boston, 1951, 214 p.

Twain, Mark. *The Portable Mark Twain*. Penguin Books, New York, 1977 [1946], 790 p.

### Corpus secondaire

Gaddis, William. *J R*. Penguin Books, New York, 1993 [1975], 725 p.

Irving, Washington. *The Sketch Book*. Signet Classics, New York, 2006 [1880], 381 p.



Kerouac, Jack. *The Portable Beat Reader*. Ann Charters (ed.), The Viking Press, New York, 1992, p. 57-58.

Pynchon, Thomas. *The Crying of Lot 49*. Perennial Classics, New York, 1986 [1965], 152 p.

Salinger, J. D. *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour – An Introduction*. Bantam Books, New York, 1981 [1963], 213 p.

Shore, Stephen. *American Surfaces*. Phaidon Press, New York, 2005, 231 p.

Steinbeck, John. *The Portable Steinbeck*. The Viking Press, New York, 1971, 689 p.

Thoreau, Henry David. *The Journals of Henry D. Thoreau*. Bradford Torrey and Francis Allen (ed.), Houghton Mifflin Co., Boston, 1949, III, 568 p.

----- *Walden and Other Writings*. Modern Library, New York, 2000, 802 p.

Twain, Mark. *Roughing It*. Pocket Books, New York, 2003 [1872], 515 p.

Whitman, Walt. *Leaves of Grass*. Bantam Books, New York, 2004 [1892], 490 p.

### **Ouvrages théoriques**

Barthes, Roland. Leo Bersani. Philippe Hamon. Michael Riffaterre. Ian Watt.  
*Littérature et réalité*. Éditions du Seuil, Paris, 1982, 181 p. (présentation de Tzvetan Todorov)

- Battle, Kemp P. *Great American Folklore*. Doubleday & Company, New York, 1986, 644 p.
- Bernard, Harry. *Le roman régionaliste aux États-Unis (1913-1940)*. Éditions Fides, Montréal, 1949, 387 p.
- Brunvand, Jan Harold. *The Study of American Folklore*. W.W. Norton & Company, New York, 1986, 620 p.
- Charters, Ann (ed.). *Beat Down to your Soul. What Was the Beat Generation?* Penguin Books, New York, 2001, 663 p.
- Chassay, Jean-François. *Fils, lignes, réseaux. Essai sur la littérature américaine*. Éditions Liber, Montréal, 1999, 287 p.
- , Robert Coover. *L'écriture contre les mythes*. Éditions Belin, Paris, 1996, 125 p.
- Chénétier, Marc. *Au-delà du soupçon*. Éditions du Seuil, Paris, 1989, 453 p.
- Falk, Robert. « The Writer's Search for Reality » dans *The Gilded Age*. H. Wayne Morgan (dir.), Syracuse University Press, Syracuse, 1970, 329 p.
- Goody, Jack. *The Interface Between the Written and the Oral*. Cambridge University Press, Cambridge, 1987, 328 p.
- Hazard, Lucy Lockwood. *The Frontier in American Literature*. Frederick Ungar Publishing Co., Inc., New York, 1967 [1927], 308 p.

- Hodeir, André. *Le B-A-Be du bop*. Rouge Profond, Paris, 2003, 50 p.
- Jakobson, Roman. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Éditions du Seuil, Paris, 1966, p. 98-108.
- James, William. *Le pragmatisme*. Éditions Flammarion, Paris, 2007, 350 p.
- Jones, Gavin. *Strange Talk*. The University of California Press, Berkeley, 1999, 288 p.
- Kattan, Naïm. *Écrivains des Amériques. Tome 1 – Les États-Unis*. Éditions Hurtubise HMH, Montréal, 1972, 271 p.
- Kouwenhoven, John A. *The Arts in Modern American Civilization*. W.W. Norton & Company, New York, 1967, 259 p.
- , *The Beer Can by the Highway. Essays on What's "American" about America*. Double Day & Company, Inc., Garden City, 1961, 255 p.
- Kuehl, John. *Alternate Worlds. A Study of Postmodern Antirealistic American Fiction*. New York University Press, New York, 1989, 373 p.
- Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2002, 221 p.
- Newman, Charles. *The Post-Modern Aura*. Northwestern University Press, Evanston, 1985, 203 p.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy*. Routledge, New York, 2002, 204 p.

Portelli, Alessandro. *The Text and The Voice*. Columbia University Press, New York, 1994, 415 p.

Strehle, Susan. *Fiction in the Quantum Universe*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1992, 282 p.

Tichi, Cecelia. *Shifting Gears. Technology, Literature, Culture in Modernist America*. University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1987, 310 p.

Weinreich, Regina. *The Spontaneous Poetics of Jack Kerouac*. Southern Illinois University Press, USA, 1987, 180 p.

#### **Articles et sites Web**

Corning, Peter A. « The Re-Emergence of Emergence : A Venerable Concept in Search of a Theory » dans *Complexity*. Vol. 7, no 6, 2002, p. 18-30.

Costello, Donald P. « The Language of *The Catcher in the Rye* » dans *American Speech*. Vol. 34, no 3, 1959, p. 172-181.

Elias, Amy. « Oscar Hijuelos's *The Mambo King Plays Songs of Love*, Ishmael Reed's *Mumbo Jumbo*, and Robert Coover's *The Public Burning* » dans *Critique*. Vol. 41, no 2, Winter 2000, p. 115-128.

Estes, David C. « American Folk Laughter in Robert Coover's *The Public Burning* » dans *Contemporary Literature*. Vol. 28, no 2, 1987, p. 239-256.

- Hite, Molly. « “A Parody of Martyrdom”: The Rosenbergs, Cold War Theology, and Robert Coover’s “The Public Burning” » dans *NOVEL: A Forum on Fiction*. Vol. 27, no 1, Autumn 1993, p. 85-101.
- Holton, Robert. « Kerouac Among the Fellahin : On The Road To The Postmodern » dans *MFS Modern Fiction Studies*. Vol. 41, no 2, Summer 1995, p. 265-283.
- Kansas State Historical Society. « Uncle Sam Army Recruitment Poster », *Cool Things*. <<http://www.kshs.org/cool2/unclesam.htm>> (page consultée le 4 décembre 2007).
- Kersten, Holger. « The Creative Potential of Dialect Writing in Later-Nineteenth-Century America » dans *Nineteenth-Century Literature*. Vol. 55, no 1, 2000, p. 92-117.
- Leisy, Ernest E. «Folklore in American Literature» dans *College English*. Vol. 8, no 3, December 1946, p. 122-129.
- Levin, Harry. « What Is Realism? » dans *Comparative Literature*. Vol. 3, no 3, A Symposium on Realism (Summer, 1951), p. 193-199.
- Malcolm, Douglas. « “Jazz America”: Jazz and African America Culture in Jack Kerouac’s *On the Road* » dans *Contemporary Literature*. Vol. 40, no 1, Spring 1999, p. 85-110.
- Marler, Robert F. « From Tale to Short Story : The Emergence of a New Genre in the 1850's » dans *American Literature*. Vol. 46, no 2, May 1974, p. 153-169.

McCaffery, Larry. « As Guilty as the Rest of Them : An Interview with Robert Coover » dans *Critique*. Vol. 42, no 1, Fall 2000, p. 115-125.

Menand, Louis. « Saved from Drowning : Barthelme Reconsidered » dans *The New Yorker*. February 23, 2009, p. 68-76.

Ramage, John. « Myth and Monomyth in Coover's *The Public Burning* » dans *Critique*. Vol. 23, no 1, (« The Public Burning ») 1981, p. 52-68.

Wonham, Henry B. « In the Name of Wonder : The Emergence of Tall Narrative in American Writing » dans *American Quarterly*. Vol. 41, no 2, June 1989, p. 284-307.

#### **Autre source**

Young, Neil. *Neil Young Unplugged*. Reprise Records, 1993.