

La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars

Bertrand Gervais

Volume 31, Number 2, Winter 1999

Écriture contemporaine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501234ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501234ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gervais, B. (1999). La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars. *Études littéraires*, 31(2), 53–70. <https://doi.org/10.7202/501234ar>

Article abstract

This article takes the american controversy on the death of the novel, in the sixties, as an example of a cultural crisis. Especially because this death of the novel controversy is not an exceptional event, but one in a series of deaths, which have touched not only a literary genre, but also God, Man, the author, music, art, history, ideology, and more recently the book and print culture. To better understand how this last crisis, the end of books, is a repetition of the death of the novel controversy, I will describe both as a manifestation of the same apocalyptic imagination, which invariably transforms a transition into a crisis bringing about an end.



LA MORT DU ROMAN : D'UN MÉLODRAME ET DE SES AVATARS ¹

Bertrand Gervais

Les idées que les ruines éveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux ; les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend (Diderot, p. 338).

■ Guy Scarpetta fait paraître, en 1996, *l'Âge d'or du roman*, un essai où il soutient, un peu par provocation, « que le véritable âge d'or du roman, à bien y regarder, ce pourrait être... aujourd'hui » (Scarpetta, p. 10). À travers la lecture d'une douzaine de romans, tous parus en France dans les années 1980, il entend montrer que la création romanesque contemporaine n'a rien à envier aux œuvres du passé, que les Salman Rhusdie, Claude Simon, Philip Roth, Milan Kundera, Carlos Fuentes, Kensaburô Oé et autres nous ont donné les chefs-d'œuvre de notre temps.

Cette production romanesque est caractérisée par une très forte métafictionnalité, un brouillage des limites entre les registres de la fiction et de l'autobiographie, et par

d'importants dispositifs formels : la convocation d'éléments hétérogènes, les ruptures dans l'action et la narration, des jeux sur les personnages, l'intrigue et la représentation. C'est une littérature, en fait, qui a su intégrer les résultats de la remise en question fondamentale du roman du milieu du siècle, apparue en France avec le nouveau roman et qui s'est répandue, touchant entre autres les États-Unis peu de temps après.

Or, ces stratégies qui feraient maintenant l'âge d'or du roman ont d'abord signifié sa mort. Et le débat n'a jamais été aussi virulent qu'aux États-Unis. Le roman y a connu une crise sans précédent, que d'aucuns ont interprétée comme sa chute, sa mort par épuisement, et avec elle celle

¹ La recherche menant à cet article a été rendue possible par une subvention du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada et elle s'inscrit dans le cadre des travaux de l'équipe de recherche de « L'imaginaire de la fin » (Fonds FCAR), de l'Université du Québec à Montréal.

de la littérature tout entière. *Waiting for the End, What Was Literature ?, The Curious Death of the Novel, The Novel Alive or Dead ?, The End of the Novel, The Literature of Exhaustion, The Death of the Novel*, titrait de façon provocatrice la critique des années 1960 et 1970.

Une telle crise, comme l'indique l'idée même d'un nouvel âge d'or, était imaginaire. Le roman n'est pas mort, il n'a cessé au contraire de s'imposer comme genre littéraire². Et la crainte de sa mort n'a été en fait que l'expression d'une métaphore permettant d'exacerber une situation de crise et d'en marquer le paroxysme, une vue de l'esprit, une fiction que des critiques nostalgiques, attachés à une tradition littéraire en voie de disparition, ont avancée afin d'exprimer leur refus d'une nouvelle conception du littéraire et de sa pratique.

Cette crise est déjà chose du passé, mais *a posteriori* on comprend qu'elle n'était pas un phénomène unique ou isolé. Au contraire, notre monde n'a cessé depuis d'être secoué par des crises de toutes sortes, des morts à répétition, qui ont touché non seulement une tradition littéraire sur le point de se dissoudre, ou déjà en ruine, mais encore et surtout un ordre culturel complet. La mort du roman n'a pas été un événement singulier, mais un épisode dans une longue séquence de morts qui, au-delà de la littérature, a aussi touché Dieu,

l'homme, l'auteur, la musique, la peinture, l'Histoire, les idéologies, et qui rejoint, dernièrement, le livre et la culture de l'imprimé. Tout connaît une fin, annoncée comme une apocalypse. Le livre n'y échappe pas, menacé de toutes parts maintenant par l'ouverture du cyberspace et de la cyberculture, liés au développement des nouvelles technologies de l'information et de la communication (Lévy, 1997), par une commercialisation exacerbée de la culture, où la traduction l'emporte sur la tradition (Gervais, « Une lecture sans tradition : lire à la limite de ses habitudes », 1998), par une fragmentation importante du lectorat et de ses périodes de loisir, etc.

De façon à comprendre comment celle-ci, la fin du livre, reproduit celle-là, la mort du roman, comment un même imaginaire s'empare d'une situation de transition pour la présenter comme fin, je ferai une incursion sur le terrain miné des crises culturelles. Je me concentrerai sur le débat américain sur la mort du roman, entre autres parce qu'on y retrouve illustrés les principaux mécanismes de ces crises, dont la répétition est devenue un fait de société. Cette mort maintenant datée permet d'anticiper le déroulement de l'actuelle crise du livre et de la lecture ; elle permet en fait de la poser pour ce qu'elle est, un artifice d'une grande régularité destiné à masquer une transition redoutée. J'y reviendrai en dernière partie, où on verra que le mal

2 "If literature has died," explique de fait Alvin Kernan dans *The Death of Literature*, "literary activity continues with unabated, if not increased, vigor, though it is increasingly confined to universities and colleges. Stories and poetry are written and read, plays are performed, and strenuous efforts made to write well" (Kernan, p. 5 sq). Quand ce n'est pas la littérature entière qu'on dit morte, c'est un genre, voire un sous-genre. James W. Tuttleton affirme pour sa part : "There is one type of novel, though, which is generally held to be deader than usual — especially in his country. And when, in our recent criticism, writers have reflected on the death of the American novel, they have usually meant a certain kind of novel — the American novel of manners" (Tuttleton, p. 7).

qui menace la littérature et le livre n'est plus la commercialisation de la culture, mais l'informatisation, voire la mise en réseau électronique de la littérature.

Vie et mort du roman

Que se passe-t-il quand une tradition littéraire s'épuise, quand un ordre culturel stabilisé (ne serait-ce que temporairement) se défait ? L'attitude adoptée dépend du lieu habité, de la direction du regard, oscillant entre la nostalgie, quand tout semble s'anéantir et périr, et l'enthousiasme, pour tout ce qui vient renouveler le passé.

La fin sert d'argument, d'argument d'autorité. Son annonce est la confirmation d'une situation de crise et de l'imminence de son dénouement. Elle inscrit en fait une triple temporalité : elle est une menace perçue au présent d'un événement futur qui met un terme à ce qui a précédé. Elle est bris de tradition : d'un ordre préexistant, d'un système de valeurs, d'un monde. Elle implique toujours un antécédent et, par la force des choses, une transition. La fin n'est jamais complète : l'achèvement d'un monde est l'amorce d'un autre.

Confrontées à une telle situation, deux attitudes s'opposent, selon que l'ordre menacé est ou non à l'avantage du sujet. S'il l'est, le sujet cherche à annuler, voire à reporter sa fin ; et, au contraire, s'il ne l'est pas, le sujet tente d'en provoquer la fin et

d'amorcer le renouvellement pressenti. Les uns pleurent la mort du phénix, les autres participent à sa renaissance. L'imminence de la fin appelle donc une action. De nature pratique peut-être — sauver le monde est une quête héroïque —, mais avant tout de nature sémiotique. Elle suscite en fait une intensification de l'activité sémiotique. Il faut savoir ce que la crise signifie, pouvoir identifier quels en sont les signes et les indices, ce qui permettra de l'atténuer ou encore d'en aviver les effets³.

Deux attitudes, donc deux sémiotiques. L'une rétrospective, qui contemple les ruines et s'inquiète de la valeur de ce patrimoine et de la possibilité d'en maintenir intact des fragments ; l'autre prospective, qui examine ce qui déjà se construit sur cet espace laissé vacant. Pour le roman et sa mort, les propos de Leslie Fiedler permettent d'illustrer la première attitude et ceux de John Barth, la seconde. De l'un à l'autre, on passe en fait de la posture d'un critique, réfléchissant sur l'évolution littéraire des États-Unis, à celle d'un auteur, impliqué dans une pratique d'écriture.

Leslie Fiedler, important critique des années 1960, a joué de façon admirable ce rôle de mauvais augure. Ses titres chocs et ses déclarations polémiques ont fait de lui le Héraut de cette mort redoutée du roman. Ses prises de position ont donné crédit à cette agonie en la sortant des revues et des

3 Les sémiotiques de la fin fonctionnent sur un double mouvement. À l'opacité grandissante du monde répond une intensification du travail sémiotique. Plus le monde est menacé à même ses fondations, plus il est hermétique, et plus le besoin de le comprendre se fait grand, plus il devient impérieux d'interpréter les signes par lesquels il se fait connaître. L'interprétation, dans ce cas-ci, passe par l'hypothèse que ces signes tracent bel et bien les contours d'une situation de fin. L'interprétant qui se présente comme une hypothèse complexe, faite de scénarios préétablis, inspirés souvent de textes bibliques ou de projections scientifiques, et qui permettent d'identifier les événements et les situations, et de leur attribuer une signification. L'imaginaire de la fin est une sémiologie d'une tonalité particulière qui s'alimente d'un ensemble structuré d'interprétants.

éditoriaux pour l'inscrire en toutes lettres dans ses essais littéraires, destinés à une plus longue durée, à une survie en bibliothèque. Intituler un livre : *Waiting for the End* (Fiedler, 1964), c'est imposer l'eschatologie comme rhétorique. C'est ouvrir la fin comme temporalité et chronotope, inscrire une situation proche de son achèvement, sur le point de s'accomplir dans un réel toujours proche, bien que fuyant. La fin n'est pas là, immédiate, définitive ; elle reste un horizon d'attente, un fantasme, qu'il faut entretenir⁴.

Cette mort, dit-il, est provoquée par un changement de garde, l'absence d'une véritable relève, sans compter un désintéret croissant pour le romanesque. Les auteurs qui avaient fait la renommée du roman moderne américain et qui avaient réussi à imposer les États-Unis comme une puissance littéraire ont commencé à disparaître. La mort du roman est marquée initialement par des décès. Ernest Hemingway meurt en 1961, Faulkner le suit peu de temps après en 1962, Fitzgerald est décédé depuis 1940, Dos Passos vit jusqu'en 1970, mais son œuvre date des années 1920 et 1930. L'importance des deux premiers est pour Fiedler fondamentale. « The Death of the Old Men » s'ouvre sur le sentiment de terreur qui doit nous habiter maintenant que ces deux « sages » sont partis :

At any rate, both Faulkner and Hemingway are dead, a slow suicide by the bottle in one case, and a quick one by the gun in the other, as seems appropriate to our tradition ; and we must come

to terms with our surviving selves ; yet first, of course, with them. Their deaths have made eminently clear what the passage of time had already begun to establish [...] : that these two writers represent to us and to the world the real meaning and the true success of the novel in America during the first half of the twentieth century (Fiedler, 1964, p. 9).

[De toute façon, et Faulkner et Hemingway sont morts, un suicide lent par la bouteille pour l'un, un plus rapide par arme à feu pour l'autre, ce qui semble approprié pour notre tradition ; et nous devons nous réconcilier, à la fois avec nous-mêmes et avec eux. Leur mort a rendu cristallin ce que le passage du temps avait déjà commencé à nous montrer [...] : à savoir que ces deux écrivains représentent pour nous et pour le monde la signification et le véritable succès du roman aux États-Unis pendant la première moitié du vingtième siècle⁵.]

L'esthétique moderniste vit un deuil. Mais, plus important encore, elle est en deuil d'un monde. Les conditions sociales ont évolué avec le siècle et la critique fondamentale de la bourgeoisie inhérente au modernisme n'a plus le même impact. Les raisons de cette esthétique sont enfouies, nous dit Fiedler, sous les cendres de la Seconde Guerre mondiale. Au sortir des années 1940, les révolutions technologiques se sont précipitées, qui ont fait apparaître de nouveaux moyens de communication. La culture s'est commercialisée, le cinéma a assuré son emprise sur l'imaginaire populaire et la télévision a fait graduellement son apparition. De nouvelles conceptions du monde, de la science et du savoir sont apparues qui ont marqué définitivement la société. Cette évolution ex-

4 De nombreux autres titres jouent aussi sur cette rhétorique eschatologique, au point où la fin et son imaginaire apparaissent comme un leitmotiv essentiel chez Fiedler. *What Was Literature ?*, essai de 1982, privilégie ainsi un regard rétrospectif : la littérature n'est plus, la fin est déjà accomplie, reste à savoir ce qu'elle avait été. Il y a eu aussi *An End to Innocence* (Fiedler, 1952), « The Death of Avant-Garde Literature » (Fiedler, 1971), « The Death and Rebirths of the Novel » (Fiedler, 1981), etc.

5 Sauf avis contraire, les traductions sont de l'auteur.

plique, pour Fiedler, le désintérêt croissant du public pour le roman et les nouvelles fictions. Pour une population de 180 millions, au début des années 1960, on ne vend pas plus de 600 copies d'un bon nouveau roman. Le lectorat est occupé ailleurs. Il écoute la télévision, fréquente les cinéparcs et se ballade en automobile. D'aucuns diront qu'il n'est plus cultivé, qu'il lui manque les bases culturelles pour comprendre le modernisme et le roman qui en était une des formes. On anticipe déjà sur la crise des années 1980 sur l'éducation culturelle et littéraire des Américains, alors en pleine fermeture d'esprit (Bloom) et incapables d'assurer les bases d'une identité nationale. On anticipe aussi sur l'actuelle crise du livre, délaissé par une culture hypnotisée par l'écran de ses ordinateurs.

Le symptôme par excellence de l'épuisement du modernisme est, pour Fiedler, l'absence d'une relève. Aucune nouvelle génération ne semble apte à prendre le relais d'Hemingway et de Faulkner. Les nouveaux auteurs font dans l'anti-roman (tels Vladimir Nabokov, John Barth, William S. Burroughs), ou alors produisent des œuvres insipides (et Fiedler de mentionner Bernard Malamud, Philip Roth, Katherine Anne Porter, Mary McCarthy). La morale, de plus, se détériore. Des œuvres font l'apologie de l'alcool, des drogues, du sexe et de la révolte. Jack Kerouak et toute la génération beat poussent la littérature hors des sentiers battus, du côté de l'improvisation et d'une nouvelle culture. La littérature devient l'objet de procès pour indécence : *Lolita*, de Vladimir Nabokov, paru en 1955 chez Olympia Press à Paris ; *Howl* d'Allen Ginsberg, paru en 1956 ; *The Naked Lunch* de William S. Burroughs, publié en 1959 à Paris et en 1962 aux États-Unis. Fiedler s'insurge

d'ailleurs contre les proses fragmentaires et décadentes de William S. Burroughs. Il y retrouve entretenue une nausée de la fin, dit-il, aussi forte que celle induite par la pornographie. De l'ordre du scandale. L'incipit du chapitre intitulé « The End of the Novel » le dit explicitement :

And what is there for Burroughs to do with the novel in his present future, his anticipation of non-human times ? Nothing, of course, but to destroy it ; or rather, to make clear that it has already destroyed itself ; for it is a form which realized itself in the mid-eighteenth century, precisely at the moment that men become conscious of their unconscious minds and resolved to redeem them. And it is hard to see how it can outlive the faith of the first novelists in the power of reason to know even the irrational. There are various ways to declare the death of the novel : to mock it while seeming to emulate it, like Nabokov, or John Barth ; to reify it into a collection of objects like Robbe-Grillet ; or to explode it, like William Burroughs, to leave only twisted fragments of experience and the miasma of death. The latter seems, alas, the American way [...] (*ibid.*, p. 172).

[Que lui reste-t-il à faire, à Burroughs, avec le roman dans son avenir actuel, son anticipation du temps non humain ? Rien, sinon le détruire ; ou plutôt, expliciter qu'il s'est déjà détruit lui-même, puisqu'il s'agit d'une forme qui s'est actualisée au milieu du XVIII^e siècle, au moment précis où l'homme est devenu conscient de son inconscient et a commencé à vouloir racheter ses fautes. Et il est difficile de voir comment le roman aurait pu survivre à cette croyance des premiers romanciers dans le capacité de la rationalité à comprendre l'irrationnel. Il y a de nombreuses façons de déclarer la mort du roman : le parodier tout en faisant semblant de le copier, comme le font Nabokov ou John Barth ; le réifier en une collection d'objets, comme Robbe-Grillet ; ou le faire exploser, comme William Burroughs, n'en conserver que des fragments tor-dus de l'expérience et le miasme de la mort. Il semble bien que cette dernière voie corresponde à la manière américaine [...].]

Le roman est un corps qui vit, qui se transforme. Un corps, surtout, qu'on peut déclarer mort. Car il y a là plus qu'une autopsie, dans cette charge, il y a un per-

formatif, un acte de langage dont le but n'est pas de décrire un état de fait mais de le faire advenir. Ce que font Nabokov, Barth et Burroughs, c'est d'exploiter les limites de la forme romanesque, d'attaquer de front des conventions littéraires, des modes de représentation, une tradition. Ils ne tuent pas le roman, ils en renouvellent la pratique. Et ils ne sont pas les seuls à le faire à cette époque⁶.

Aucune mise à mort ne précède le certificat de décès de Fiedler. La déclaration n'a pas pour but de faire connaître ce fait, mais de le faire exister, comme un performatif. Un tel acte de langage est réussi, on le sait, si l'état qu'il nomme advient bel et bien, du fait même de son illocution. Cet état est de nature conventionnelle. Ce sont des faits de société qui sont institués, des conventions. Un mariage ou une condamnation n'existent qu'en regard de normes sociales préétablies. Deux grandes conditions de réussite d'un performatif sont habituellement identifiées (Austin) : il faut que les conventions qui déterminent les règles de jeu du performatif, ses procédures, soient partagées par tous les participants et que celui qui prend en charge ces procédures ait l'autorité suffisante et soit dans la situation appropriée pour les remplir. Seul un curé dans une église peut marier un couple, et encore, selon un rituel précis. De la même façon, seul un critique, reconnu par ses pairs, publiant des articles dans des revues littéraires et repris

dans des essais, développés selon les règles de l'art et répondant à des attentes, peut déclarer le roman mort. Cet état ne sera jamais que conventionnel, une mort symbolique, mais il aura tout le crédit nécessaire pour s'imposer comme vérité, du moins pour sa communauté d'adhésion. On y croira parce qu'on veut y croire. Parce que cette vérité appréhendée confirme un sentiment d'impuissance face aux multiples transitions perçues et parce qu'elle touche à un rapport d'identification essentiel à une conception de l'Amérique.

De fait, les enjeux paraissent de taille. La mort du roman n'est pas une quelconque disparition, mais une catastrophe nationale. C'est que les liens qui unissent les États-Unis et le roman sont marqués d'idéologie :

A new literary form and a new society, their beginnings coincide with the beginnings of the modern era and, indeed, help to define it. We are living not only in the Age of America but also in the Age of the Novel [...] (Fiedler, 1977, p. 131).

[Une nouvelle forme et une nouvelle société, leurs commencements coïncident avec les débuts de l'époque moderne et servent en fait à les définir. Nous vivons non seulement à l'âge de l'Amérique, mais aussi à l'âge du roman [...].]

Dans l'imaginaire américain, les deux destinées sont liées, de sorte que :

any suggestion that the novel, after its brief two hundred years of existence, may be about to disappear, in the United States at least, lose its pre-eminence, its status as the reigning literary genre, is greeted by howls of dismay and hoots of contempt (Fiedler, 1964, p. 172).

6 William Gaddis a déjà publié *The Recognitions* en 1955 ; John Hawkes a écrit *The Cannibal* en 1949, *The Beetle Leg* en 1951, *The Lime Twig* en 1961 et *Second Skin* en 1964 ; *Catch-22* de Joseph Heller sort en 1962, tout comme *One Flew over the Cuckoo's Nest* de Ken Kesey ; Thomas Pynchon fait paraître *V* en 1963 et Robert Coover, *The Origin of the Brunist* en 1965. La seconde moitié des années 1960 explosera d'une littérature qui brisera toutes les conventions.

[toute suggestion que le roman, après ses brefs deux cents ans d'existence, soit sur le point de disparaître, aux États-Unis du moins, qu'il puisse perdre sa prééminence et son statut comme forme littéraire dominante est reçue avec des réactions de consternation et de mépris.]

La mort du roman n'est donc pas juste la fin d'un monde, d'un ordre social, la disparition d'une culture des lettres au profit d'une non-culture, celle de l'écran, de la vitesse, d'une tradition disparue comme cadre de référence (qu'elle soit acceptée ou refusée) et remplacée par une culture du spectacle, une pratique hautement commercialisée⁷ ; mais aussi et surtout la fin d'un « pays », d'un idéal que le fantasme du « Great American Novel » avait entretenu. Le roman apparaît comme la dernière forme narrative inventée qui réponde aux aspirations de cette culture lettrée en voie de disparition et sa mort en signe la fin. Il n'y aurait plus rien après le roman qui soit encore de la littérature, qui satisfasse les attentes de cette culture dans l'exercice, entre autres, de cet art qu'est la lecture littéraire. C'est un âge d'or déjà perdu, dont on entretient avec nostalgie le souvenir.

Intermède littéraire

En 1967, Louis Rubin Jr. fait paraître un essai, *The Curious Death of the Novel*, qui exploite ce débat sur la mort du roman. Son tout premier geste est de rédiger une fable littéraire, qui décrit sur un ton sarcastique l'enjeu fondamental de cette situation : les résistances, somme toute futiles, à un passage de la garde.

Once upon a time there was a group of very talented writers known as Modern Novelists, who wrote books known as Modern Novels. The writers known as Modern Novelists were named Joyce and Proust and Dreiser and Mann and Faulkner and Fitzgerald and Hemingway and Wolfe, and while no one of these writers wrote books like those of any of the others, they were all considered very good Modern Novelists.

At the same time there was another group of people, some of them very talented and some of them not so very talented, who were known as Literary Critics. They read the books of the Modern Novelists, and they thereupon said to each other, "Aha ! Now we know what a Modern Novel is." This was a very astute observation and they were most satisfied with it. Time passed, and after a long while every one of the group of people known as Modern Novelists was dead. There were now some new people around who also wrote books, and who kept insisting that the books were Novels and that therefore they too were Modern Novelists. "Heavens, no !" replied the people known as Literary Critics. "How can you be Modern Novelists ? Modern Novelists are writers who write Modern Novels, and we all know what a Modern Novel is ; it is a book written by Joyce or Proust or Dreiser or Mann or Faulkner or Fitzgerald or Wolfe."

"But we are not those Modern Novelists," said the new people ; "we are Bellow and Malamud and Styron and Barth and Salinger and So Forth and So On."

"Don't be silly," the people known as Literary Critics declared. "Unless you write the same kind of books as those written by Modern Novelists, they can't be Modern Novels and you can't be Modern Novelists."

"But those people are all dead," the new people objected.

"True," admitted the people known as Literary Critics, "and so is the Novel."

"Then what do you call the books that we have written ?" the new people asked.

7 Frederick A. Karl va expliquer laconiquement que : "The death of the novel controversy (d.o.n.c.) is connected to the assimilationist tendencies of the marketplace and to the role of the novel as entertainment, the novelist as entertainer. D.o.n. talk had begun as early as the 1950s, but in the 1960s, passions flared" (Karl, p. 2).

"I couldn't say," the people known as Literary Critics told them, "because now that the Novel is dead, I don't keep up with current fiction any more."

Moral : Nothing is quite so dead as a dead definition, unless it is a dead critic (Rubin, p. 3-4).

[Il était une fois un groupe d'écrivains très talentueux qui étaient connus comme les Romanciers Modernes, qui écrivaient des livres désignés par le terme de Romans Modernes. Ces écrivains connus comme les Romanciers Modernes se nommaient Joyce et Proust et Dreiser et Mann et Faulkner et Fitzgerald et Hemingway et Wolfe ; et bien qu'aucun de ces écrivains n'ait écrit de livre qui pouvait ressembler aux autres du groupe, ils étaient tous considérés comme de très bons Romanciers Modernes.

Au même moment, il y avait un autre groupe, certains d'entre eux très talentueux et certains autres beaucoup moins, et qui étaient connus comme les Critiques Littéraires. Ils lurent les livres des Romanciers Modernes et ils se dirent les uns aux autres : « Ha, ha ! Maintenant, nous savons ce qu'est le Roman Moderne. » C'était une observation sage et ils en furent très satisfaits. Le temps passa et après quelques années, tous les écrivains connus comme les Romanciers Modernes moururent.

Il y avait alors de nouvelles gens qui écrivaient aussi des livres et qui prétendaient que ces livres étaient aussi des romans et que, par conséquent, ils étaient aussi des Romanciers Modernes. « Ciel ! Non ! », répliqua le groupe connu comme les Critiques Littéraires. « Comment pouvez-vous être des Romanciers Modernes ? Les Romanciers Modernes sont ces auteurs qui écrivent des Romans Modernes et nous savons tous ce que c'est qu'un Roman Moderne ; c'est un livre écrit par Joyce ou Proust ou Dreiser ou Mann ou Faulkner ou Fitzgerald ou Wolfe. »

« Mais nous ne sommes pas ces Écrivains Modernes-là », dirent les nouvelles gens, « nous sommes Bellow et Malamud et Styron et Barth et Salinger et ainsi de suite. »

« Ne soyez pas idiots », déclara le groupe connu comme les Critiques Littéraires. « À moins que vous n'écriviez le même genre de livres que ceux rédigés par les Romanciers Modernes, vous ne pouvez écrire des Romans Modernes et vous ne pouvez être des Romanciers Modernes. »

« Mais tous ces gens sont morts », objectèrent les nouveaux auteurs.

« C'est vrai », admit le groupe connu comme les Critiques Littéraires, « et il en est de même pour le roman. »

« Alors comment appelez-vous les livres que nous avons écrits ? », demandèrent les nouveaux auteurs.

« Nous ne saurions vous dire », dit le groupe connu comme les Critiques Littéraires, « parce que, maintenant que le Roman est mort, nous ne nous tenons plus au courant des nouvelles tendances en fiction. »

Moralité : Il n'y a rien de plus mort qu'une définition morte, si ce n'est un critique mort.]

Au-delà des ruines

Si le roman meurt, la fiction peut et doit en renaître (Chénétier, p. 59).

Au moment où le roman meurt, sa renaissance est déjà en préparation. Face à la crise, il y a ceux qui prophétisent la fin du monde et les autres qui s'activent à son renouvellement. Ce que Fiedler nomme l'anti-roman, cette littérature irrévérencieuse, dont il trouve des exemples chez Vladimir Nabokov, John Barth et William S. Burroughs, est au cœur de cette nouvelle esthétique. John Barth en fera état dans un article qui a été l'objet d'une étonnante méprise. Son titre, « The Literature of Exhaustion », portait à confusion et il a été interprété comme une autre démonstration de l'épuisement de la littérature et de sa mort. Or cet article, écrit en 1967, était plutôt un appel au renouvellement, un examen des possibilités littéraires, des jeux formels narratifs brisant avec la tradition romanesque. Cette analyse a été proposée à une époque de grands bouleversements, une période où l'invention et l'expérimentation étaient de mise, des happenings aux performances intermédiatiques ; et Barth tente de retrouver un fil conducteur, ce qui,

dans l'effervescence, saura s'imposer comme véritable production artistique. Au lieu de refuser d'emblée cette nouveauté, comme autant de symptômes d'un mal qui gruge la culture jusqu'à la moelle, il essaie d'en établir une topographie. Comme un nouveau monde qu'il s'agit de se représenter.

S'ouvrir à la nouveauté n'implique pas de tout accepter les yeux fermés. Au contraire, Barth reste sceptique face à l'élimination de la conception de l'artiste comme virtuose ou maître d'un art, qui a lieu à l'époque, et à son remplacement par une logique de la rupture tous azimuts. Il prend la peine d'ailleurs de distinguer trois types d'artistes, afin de saisir comment se déroule ce renouvellement des formes narratives et romanesques. Il distingue donc les artistes et écrivains techniquement vieux jeu ("technically old fashioned") des artistes techniquement à jour ("technically up-to-date"); et, dans le second groupe, il sépare les artistes des non-artistes (Barth, p. 66). Barth s'en prend aux écrivains qui font encore comme si le XX^e siècle n'avait pas existé et qui pratiquent le roman de Balzac, de Tolstoï, de Dostoïevski. Des écrivains comme Saul Bellow, John Updike et John Gardner sont, pour Barth, des représentants de cette arrière-garde dont l'esthétique est vieillotte et, par la force des choses, dépassée. Mais cela ne veut pas dire que tout ce qui se fait en réaction à cette esthétique est de l'art ou de la littérature. La rupture ne fait pas l'art. Elle en assure peut-être l'avant-garde, mais celle-ci s'aventure souvent sur une glace aussi mince que fragile.

Barth identifie les fictions de Jorge Luis Borges comme l'illustration par excellence de cette littérature de l'épuisement, d'un rapport au narratif et au littéraire qui est fait d'une exploration des limites du genre,

un débouloonnement des conventions littéraires pour fins d'inventaire. Il cite la nouvelle « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* », parue dans les *Fictions*, où le Ménard en question est dit avoir écrit mot pour mot des chapitres entiers de l'œuvre de Cervantes (deux entiers et des fragments d'un troisième), par une étrange mététempycose qui aurait fait se croiser les deux imaginations. Borges y distingue l'œuvre visible de cette autre œuvre, « la souter-raine, l'interminablement héroïque, la sans pareille » (Borges, p. 469), où ce qui importe n'est pas l'achevée, l'officielle, entrée dans les annales, mais l'inachevée, celle qui est encore un processus, quelle qu'en soit l'originalité. Pour Barth, l'important dans cet exemple vient de ce que

Borges doesn't attribute the *Quixote* to himself, much less recompose it like Pierre Menard; instead, he writes a remarkable and original work of literature, the implicit theme of which is the difficulty, perhaps the unnecessary, of writing original works of literature (*ibid.*, p. 69).

[Borges ne s'attribue pas le *Quichotte*, pas plus qu'il ne le recompose comme Pierre Ménard; il écrit plutôt une œuvre littéraire remarquable et originale, dont le thème implicite est la difficulté, voire la non-nécessité, d'écrire des œuvres littéraires originales.]

La littérature est ce qui se fait, non ce qui doit être préservé.

L'influence du « Pierre Ménard » de Borges est fondamentale pour Barth, qui a écrit un roman sur le même principe. *The Sot-Weed Factor*, paru en 1960, est un pastiche de roman du XVII^e siècle écrit au XX^e, comme si les trois siècles qui séparaient la forme de sa reprise n'avaient jamais existé. Plus personne n'est censé écrire de romans de cette façon. Les conventions littéraires sont à ce point dépassées que leur adhésion fi-

nit par s'imposer comme stratégie métafictionnelle. Pour Barth, *The Sot-Weed Factor* est un roman qui imite la forme du roman, par un auteur qui imite le rôle de l'auteur (*ibid.*, p. 72). C'est la littérature au second degré⁸.

En donnant Borges, Beckett et Nabokov en exemple dans « The Literature of Exhaustion », Barth vise cet ajout d'une seconde dimension. Il explore déjà les principales avenues de la métafictionnalité, ces stratégies qui deviendront caractéristiques de la fiction postmoderne alors en pleine fermentation et dont l'usage répandu en incitera certains à croire, quelques décennies plus tard, à un véritable âge d'or du roman.

Cette littérature a porté divers titres. Elle a été pour les uns « métafiction » (proposé, entre autres, par William Gass) ; et pour les autres, transfiction, parafiction ou même superfiction. Il a été question d'antiréalisme, de postréalisme, d'une littérature réflexive, voire spéculaire ou narcissique, d'un nouveau roman spécifiquement américain, avant d'en arriver tout simplement au terme de fiction postmoderne⁹. C'est une fiction qui cherche à atteindre une opacité narrative et langagière, une reconfiguration de la lecture sur le mode de la réflexivité, où la lecture littéraire n'y est plus en fait l'exer-

cice ultime d'une culture lettrée, mais une condition essentielle de sa saisie.

C'est une littérature qui se veut consciente de son statut de littérature et qui prendra tous les moyens pour assurer ce retour sur soi : intertextualité généralisée, reprises parodiques de genres littéraires ou paralittéraires (tels le roman policier, la science-fiction ou le roman d'amour), mises en abyme complexes, brouillages narratifs et énonciatifs, procédés de fictionnalisation de l'Histoire, de ses événements et de ses agents (Hitler, Nixon, les Rosenberg, etc.), satires, incorporation d'images et de dessins, jeux sur la typographie, etc. L'hétérogénéité en est le commun dénominateur, malgré le statut paradoxal de cette assertion. Les conventions de la représentation y sont attaquées de toutes parts. Les intrigues se défont comme des lacets mal attachés, les personnages y subissent tous les outrages¹⁰.

Cette littérature ne parle plus que d'elle-même. Elle fait la guerre à son lecteur, joue de l'Histoire comme d'un instrument à vent, privilégie la primauté de l'imagination et se désintéresse, dans son exploration des limites, du sens de la littérature. Pour cette raison, John Gardner l'accusera, dans *On Moral Fiction*, d'être une littérature amoral, une littérature qui a perdu le cap et s'est égarée dans des considérations secondaires et non essentiel-

8 Pour Fiedler, cet ajout n'est qu'une autre manifestation de la mort du roman : "I have been reminded of how central this consciousness of writing posthumous novels, or more precisely, death-of-the-Art-Novel-Art-Novels has become for some of the most respected writers of our time, as I have tried recently, with some difficulty, to read my way through John Barth's *Letters* ; which, it occurs to me, may represent for him a step beyond, perhaps even the beginning of a return to tradition ; and is best understood perhaps as a death-of-the-death-of-the-Art-Novel-Art-Novel" (Fiedler, 1981, p. 144).

9 En 1980, paraît un second article, « The Literature of Replenishment » (repris également dans *The Friday Book*, 1984), où Barth entreprend de corriger non pas son propre tir, mais celui de ses lecteurs, qui avaient lu le premier comme un appel à la mort du roman. La « littérature de l'épuisement » y devient la « fiction postmoderne ».

10 J'ai présenté certains de ces aspects métafictionnels dans *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*.

les. La métafictionnalité a sonné le glas du roman. La poursuite d'une recherche formelle a eu pour effet d'isoler la littérature de la société et d'évacuer toute responsabilité morale de l'auteur, dont le but premier doit être pourtant, aux dires de Gardner, d'agir sur le monde : de le critiquer, de chercher à le rendre meilleur.

Fiction as pure language (texture over structure) is in. It is one common manifestation of what is being called "postmodernism". At bottom the mistake is a matter of morality, at least in the sense that it shows, on the writer's part, a lack of concern. [...] And since one reason we read fiction is our hope that we will be moved by it, finding characters we can enjoy and sympathize with, an academic striving for opacity suggests, if not misanthropy, a perversity or shallowness that no reader would tolerate except if he is one of those poor milktoast innocents who timidly accept violation of their feelings from a habit of supposing they must be missing something, or one of those arrogant donzels who chuckle at things obscure because their enjoyment proves to them that they are not like lesser mortals (Gardner, p. 69).

[La fiction comme pur langage (texture plutôt que structure) est à la mode. Il s'agit d'une des manifestations de ce qu'on nomme le « postmodernisme ». En fait, l'erreur est une question de moralité, du moins en ce sens qu'elle démontre, de la part des écrivains, un manque d'intérêt ou d'ouverture. [...] Et, puisqu'une des raisons pour lesquelles nous lisons de la fiction est l'espoir que nous serons touchés, découvrant des personnages que nous pouvons apprécier, la très académique recherche de l'opacité suggère, sinon de la misanthropie, du moins une perversion ou une absence de profondeur qu'aucun lecteur ne tolérerait, sauf s'il est un de ces pauvres innocents qui acceptent timidement le viol de leurs sentiments, habitués qu'ils sont de croire qu'ils ont mal compris quelque chose, ou un de ces arrogants qui rient face à des choses obscures parce que leur plaisir leur prouve qu'ils ne sont pas comme le commun des mortels.]

La littérature de l'épuisement est décadente, dit Gardner, elle est une mort de son âme. Et quiconque la pratique participe à sa chute. Comme recherche de nou-

veaux récits, explique Gardner, la littérature est bel et bien épuisée depuis des siècles. Mais c'est faire fausse route que de rechercher son originalité au niveau formel. Son rôle est de raconter des récits archétypiques, afin de comprendre à nouveau leur vérité, et à ce titre, "[...] literature will be exhausted only when we all, in our foolish arrogance, abandon it" (*ibid.*, p. 66). [...] la littérature sera épuisée uniquement quand, dans notre folle arrogance, nous l'aurons abandonnée.]

L'expérience du décentrement, qui est à la base de la littérature postmoderne, est présentée comme un égarement qu'il faut corriger. Elle est perçue comme le symptôme d'un malaise, d'une société qui fait de ce décentrement une expérience quotidienne, inéluctable. Et c'est tout cet édifice social qui est visé. L'appel à une nouvelle moralité est l'expression d'une idéologie du ressentiment et de son regard tourné vers une tradition maintenant désuète. Le roman est déjà mort, la fin est déjà passée. La parole dit explicitement ce qu'elle n'avait jamais cessé d'être, un refus de la transition, et le désir d'en rester là, dans un système de valeurs assuré, connu, maîtrisé.

La mort dans l'âme : la fin du livre

« The most primitive literary response to the threat of cybernetics is paranoia » (Porush, p. 85).

Les morts se succèdent et finissent par se ressembler. Après celle du roman, mélodrame joué sur fond de commercialisation de la culture, sont apparues celle de la culture lettrée, puis celle du livre. Entre les deux, c'est la fiction postmoderne qui est décédée, celle-là même qui avait enterré le modernisme. Dans une lettre sarcastique

parue dans *The New Yorker*, en 1974, Donald Barthelme s'était amusé de cette situation, empilant les morts les unes sur les autres : le modernisme, le naturalisme, le structuralisme, l'existentialisme, la nouvelle critique américaine, le nouveau roman, l'anti-roman. Son énumération n'avait plus de fin...

The Novel of the Soil is dead, as are Expressionism, Impressionism, Futurism, Imagism, Vorticism, Regionalism, Realism, the Kitchen Sink School of Drama, the Theatre of the Absurd, the Theatre of Cruelty, Black Humour, and Gongorism. [...] To be a Pre-Raphaelite in the present era is to be somewhat out of touch. And, of course, Concrete Poetry — sank like a stone (Barthelme, p. 14).

[Le roman de la terre est mort, tout comme l'expressionnisme, l'impressionnisme, le futurisme, l'imagisme, le vorticisme, le régionalisme, le réalisme, l'école de théâtre du Kitchen Sink, le théâtre de l'absurde, le théâtre de la cruauté, l'humour noir et le gongorisme. [...] Être un préraphaélite à notre époque, c'est être quelque peu déphasé. Et, bien sûr, la poésie concrète — a coulé comme une roche.]

Sous la plume acérée de Barthelme, les morts s'accumulent jusqu'à la dérision. Les mouvements ne sont que des catégories de pensée qui servent à résumer une pratique et une esthétique, à les désigner d'un nom comme s'il y avait là un principe d'identification. C'est la littérature visible. Mais ces noms ne sont que des raccourcis, des étiquettes faciles à manipuler et, bien sûr, à jeter après usage. Dans une logique de la consommation, les produits sont faits pour être renouvelés, quitte à ne changer que l'étiquette quand rien de nouveau n'a été

usiné. L'étiquette comble un vide, elle se substitue à une mouvance difficile à saisir, la remplaçant par une donnée stable, un fragment de savoir, un nom, même s'il ne correspond à rien de précis et qu'il va jusqu'à dénaturer ce qu'il est censé identifier¹¹. L'imaginaire de la fin répond tout à fait à ce processus de désignation. À la chose elle-même, il substitue un mot, un concept qui engage sa propre logique. Il apparaît ainsi comme cette ponctuation nécessaire qui vient mettre en ordre et donner un sens à cette mouvance en désignant ses multiples étapes, l'achèvement d'un mouvement suivi d'un renouvellement, dessinant des périodes de transition.

La fin est un principe structurant. Elle inscrit du discontinu, des unités discrètes qui se gèrent aisément. Elle est ce qui permet d'interpréter un monde, une situation dont les signes ne se comprennent pas d'emblée, et de leur fournir une direction, un sens, même si, négatif, c'est celui de leur clôture. Le discours de la fin implique un regard qui a déjà pris ses distances et qui se veut critique. Dans les termes de la sémiotique de C. S. Peirce, la fin est de l'ordre de la tiercéité, de la loi, du général, du sens. Quand la situation n'en est qu'à ses débuts, pleine de ses promesses, ou tant qu'elle est encore en pleine actualité, se déroulant pour ainsi dire sous nos yeux, nul ne peut savoir quelle direction finira par s'imposer, combien de temps durera le mouvement, quel en sera la forme ac-

11 Pourtant, comme le dit Barthelme, l'indétermination est essentielle à toute conduite esthétique : "The not-knowing is crucial to art, is what permits art to be made. Without the scanning process engendered by not-knowing, without the possibility of having the mind move in unanticipated directions, there would be no invention" (Barthelme, p. 12). Le non-savoir, par contre, n'est pas l'absence de tout savoir, c'est simplement ne pas savoir qu'on sait, ne pas se mettre d'emblée dans une position d'interprète. C'est l'inachevé, l'œuvre invisible de Borges.

complie. La fin permet de compléter le processus et d'identifier ce qu'il en a été de cette situation. Elle permet en fait de la « relogifier », de lui donner forme et contenu, début, milieu et fin. Et, si elle est vécue comme crise, d'expliquer ce qui aurait dû être fait.

Il n'est donc pas étonnant de la voir sans cesse utilisée sur le marché des idées. Déclarer la mort de quelque chose, c'est s'inscrire du côté de l'autorité, de la parole. C'est faire un acte de langage qui vient établir une totalité, cet état de fait achevé, dans les deux sens du terme. Les reprises ironiques de Rubin et de Barthelme montrent du doigt ce pouvoir en le tournant en dérision, seule façon de le neutraliser tout en exposant sa force. Il est mis en scène dans ses effets pervers : la polarisation, le refus du changement, le caractère arbitraire des sentences prononcées.

Les dernières décennies nous ont appris que la mort était une rhétorique efficace, que tout pouvait être menacé de fin. Le danger, a-t-on fini par comprendre, n'avait fait que croître avec le temps. Du roman, dont l'annonce périodique de sa mort a fini par lasser (Chénétier), nous sommes passés à la littérature, puis au livre et à la culture. Le tissu social américain s'est détérioré, la violence est en pleine expansion et l'une des causes en est la disparition d'une culture traditionnelle, centralisante, que les attaques sur le « canon littéraire » ont affaibli et que les développements technologiques récents rendent caduque. La crise paraît importante, elle se joue sous nos yeux ; elle n'est pourtant que la reprise d'un mélodrame déjà maintes fois joué.

Le développement accéléré d'une nouvelle médiasphère centrée sur les technologies des communications et de l'infor-

matique motive cette nouvelle vague d'avertissements et de déclarations pessimistes. C'est la fin du livre, de la lecture, d'une expérience fondatrice de l'écrit. L'Internet et l'ordinateur vont tuer ce reste de culture humaniste qui avait survécu aux chambardements précédents symbolisés par la télévision et l'écran cathodique. Nous avons franchi une nouvelle étape vers la fin... mais de quoi ? Du monde ? L'approche du troisième millénaire semble y être pour quelque chose, en ce qu'elle vient cristalliser l'inexorabilité des modifications culturelles et sociales actuelles. Elle nous projette dans un avenir défini avant tout en termes de perte : de soi, de notre humanité, de nos traditions.

L'âge électronique est annonciateur d'une flambée de violence et d'une aliénation sans précédent. C'est du moins l'avis de Barry Sanders qui, dans *A is for Ox*, entend montrer que la mort des mots et de l'écrit implique une destruction de notre nature humaine et l'annonce d'un cataclysme que l'épidémie actuelle de violence chez les jeunes permet d'anticiper. Sanders ne mâche pas ses mots :

When I refer to the disappearance of human beings, I do not write fancifully, or metaphorically. I mean the following : The characteristically European, Western mental space that has been shaped for nearly two thousand years by the alphabet is now being displaced by the new perceptual space, one that has been shaped by the computer. To cast it in other terms : One dominant metaphor — the alphabetic text — has collided head-on with another — the computer screen. These two metaphors simply cannot occupy the same space (Sanders, p. 124).

[Quand je fais référence à la disparition des êtres humains, je n'écris pas de façon capricieuse ou métaphoriquement. Je veux dire la chose suivante : notre espace de pensée spécifiquement européen et occidental qui a été formé pendant presque deux mille ans par l'alphabet est en train

de se faire remplacer par un nouvel espace perceptuel, modelé par l'ordinateur. Pour le dire en d'autres mots : une métaphore dominante — le texte alphabétique — vient d'entrer en collision frontale avec une autre — l'écran de l'ordinateur. Ces deux métaphores ne peuvent simplement pas occuper le même espace.]

Les rhétoriques de la mort et de la fin jouent toujours sur ces incompatibilités, sur cette logique de la disjonction. C'est ou l'un ou l'autre. L'écran ou le livre. La fiction ou le roman. La traduction ou la tradition. Façon, bien sûr, de montrer que l'inévitable présence de l'un entraîne la disparition de l'autre. Ceci tuera cela. Et la situation est d'autant plus critique qu'on ne peut plus reculer. La cyberculture est déjà en place. Les jeunes apprennent à manier l'ordinateur dès la maternelle. Leur expérience de la communauté est médiatisée par l'univers aseptisé de l'écran, où les relations ne sont plus que des simulacres, les corps des représentations sans profondeur, et les conflits des situations de combat. Le cyberspace, dit-on, tue le texte et sa culture. Si « le papier est la substance même de la mémoire [et que] l'essentiel de notre tradition historique, scientifique et culturelle repose sur ce fragile support » (De Biasi, p. 11), son remplacement par un écran et des circuits électroniques en scelle, pour certains, le destin. Il nous place du côté de l'oubli, de l'évanescence, des labyrinthes de la pensée que l'ordre du livre et du papier avait temporairement domptés. La tradition laisse place à une surface, sans cesse réactivée, mais sur laquelle plus aucun palimpseste n'a de prise.

Plus rien n'est gravé. À peine l'écran cathodique est-il taché par une exposition trop longue et fixe de photons.

Le verdict est reproduit un peu partout. « La civilisation du livre se lézarde » (Piault, p. 14), dit Fabrice Piault. Notre entrée dans l'âge électronique se fera au sacrifice de notre culture lettrée, renchérit Sven Birkerts (Birkerts), autre critique de la cyberculture pour qui le monde tel que nous l'avons connu, ce monde de mythes et de références partagés, croule sous les coups de bélier de l'ordinateur¹². Nous vivons à la fin de l'ère de l'imprimé, déclare Jay Bolter (Bolter) et, en écho, Michael Joyce affirme que le livre a perdu ses privilèges et que son âge est terminé. Tout autant que le téléroman et la cartouche de Nintendo, nous dit-il (Joyce, p. 174-175), le livre est une actualisation physique éphémère, évanescence et commerciale de la médiasphère, du système de communication qui nous entoure. Rien ne le distingue de ces autres produits du commerce de la culture. Et les produits, comme les étiquettes, sont faits pour être remplacés.

Les articles se succèdent qui s'interrogent sur la fin du livre ou sur son statut d'espèce en voie de disparition. Les titres le disent explicitement. « The End of the Book ? », se demandent D.-T. Max (1994) et Elisabeth Eisentstein (1995) ; « The End of Books » (1992), annonce Robert Coover dans sa réflexion sur les développements littéraires de l'hypertextualité ; « Endangered Species. The Death of the Book and Other Techno-Tragedies » (1994), ironise, pour sa

12 Le même Birkerts a édité en 1996 un essai, intitulé *Tolstoy's Dictaphone. Technology and the Muse* (Saint Paul, Graywolf Press), constitué de réactions aux innovations technologiques actuelles. On y trouve, entre autres, une contribution de Carole Maso, qui commente le débat sur la mort du roman, puis du livre (Birkerts, p. 50 sq.).

part, Peter Givler ; « De la textualité numérique : l'hypertexte et la "fin" du livre » (1997), écrit, à son tour, Christian Vandendorpe. Même si les contenus ne le sont pas toujours, les titres de ces articles sont alarmistes. Les mots livre et fin s'y associent comme un stéréotype, tout aussi tenace qu'évocateur, autant pour ceux qui en craignent les conséquences que pour ceux qui en applaudissent les effets.

Pourtant, comme le suggère Paul Duguid, il est important de résister aux annonces de la mort du livre et aux suggestions plus générales que le présent a chassé le passé et que les nouvelles technologies ont supplanté les anciennes (Duguid, p. 72). À moins de vouloir succomber à l'illusion de la fin ou alors de son opposé, l'âge d'or, qui n'est jamais, après tout, que ce sommet dont il faut descendre, le début de la fin, il faut résister à cet imaginaire et à ses mélodrames, refuser de jouer le jeu. L'enjeu n'est pas de nier l'existence de ces transformations culturelles et technologiques, ni même de minimiser leurs conséquences, mais de chercher à comprendre ces changements et de trouver à les intégrer (Chartier). La transition en cours est importante et nul ne sait où elle nous mènera. Mais elle n'implique pas pour autant une mort, malgré l'empressement des fossoyeurs à lui donner des airs de nécessité. Et, de fait, pendant que se multiplient ces annonces, une culture de l'hypertexte et du livre électronique voit

le jour, qui explore cette technologie pourtant présentée comme la pire menace. Des fictions hypertextuelles apparaissent qui renouvellent les possibilités du narratif, qui forcent à redéfinir ce qu'il en est des textes, de leurs auteurs et de leurs lecteurs. La même logique que pour la mort du roman prévaut. Les parques tranchent le fil de vie du livre au moment même où un avenir se dessine.

Il est trop tôt pour dire ce que donneront les explorations littéraires hypertextuelles, qui n'en sont encore qu'à leurs premiers pas. Mais on sait déjà qu'elles sauront faire leur nid dans ce nouvel environnement, qu'elles apprendront à combler l'espace ouvert par l'hype fictionnalité, tout comme les méta-fictions postmodernes ont su prendre le relais du roman moderne. Déjà, les fictions hypertextuelles de Michael Joyce et de Stuart Moulthrop ont ouvert une voie que d'autres sont en train de paver¹³. Des ateliers d'écriture hypertextuelle voient le jour dans les universités (à Brown University, entre autres). Le livre ne sera peut-être plus jamais le même, mais la culture dont il est l'expression continuera sa route.

Et on comprend, après tout cela, que le même mouvement se reproduit de fois en fois, le même drame, qui finit par s'imposer comme un script, une *fabula* préfabriquée avec décadence décriée, fin pressentie et renaissance à la clé ; défenseurs nostalgiques d'une tradition d'un côté, et adeptes du renouveau de l'autre. L'imaginaire de la fin se

13 On peut penser à *Afternoon, a Story* (1987) de Joyce, à *The Colour of Television* de Moulthrop et de Cohen (1995), et aux autres hypertextes de fiction disponibles chez Eastgate Press. On en trouve un aperçu dans l'essai de George P. Landow, *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* (1992).

saisit d'une transition, que ce soit celle du roman ou du livre — quand ce n'est pas celle d'une société, d'une civilisation tout entière —, et l'exploite comme crise. Et puisque les fins frappent l'imagination, l'idée se répand comme une traînée de poudre et s'impose comme une vérité, sans cesse réitérée. C'est un trait de l'imagina-

tion, avait déjà expliqué Frank Kermode, d'être toujours à la fin d'une ère (Kermode, p. 96), de se percevoir dans ce chronotope précis où tout risque de basculer. L'urgence, le caractère exceptionnel de la situation favorisent une posture héroïque et la recherche d'un ordre, qui n'est jamais que la version idéalisée d'un passé déjà caduc.

Références

- AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- BARTH, John, *The Friday Book. Essays and Other Nonfictions*, New York, G.P. Putnam's and Son, 1984.
- BARTHELME, Donald, *Not-Knowing. The Essays and Interviews of Donald Barthelme*, New York, Random House, 1997.
- BIRKERTS, Sven, *The Gutenberg Elegies. The Fate of Reading in an Electronic Age*, New York, Fawcett Columbine, 1994.
- — — (éd.), *Tolstoy's Dictaphone. Technology and the Muse*, Saint Paul, Graywolf Press, 1996.
- BLOOM, Allan, *The Closing of the American Mind*, New York, Simon and Schuster, 1987.
- BOLTER, Jay David, *Writing Space : The Computer, Hypertext and the History of Writing*, Hillsdale, N.J., Lawrence Erlbaum and Associates, 1991.
- BORGES, Jorge Luis, *Ceuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1993.
- CHARTIER, Roger, *le Livre en révolutions*, Paris, Textuel, 1997.
- CHÉNÉTIER, Marc, *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- COOVER, Robert, « The End of Books », dans *New York Times Book review*, (juin 1992), p. 23-25.
- DE BIASI, Pierre-Marc, « le Papier, fragile support de l'essentiel », dans *les Cahiers de médiologie*, 4 (1997), p. 7-17.
- DIDEROT, Denis, *Ruines et paysages. Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995.
- DUGUID, Paul, « Material Matters : the Past and Futurology of the Book », dans Geoffrey Nunberg (éd.), *The Future of the Book*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- FIEDLER, Leslie A., *An End to Innocence*, Boston, The Beacon Press, 1952.
- — —, *Waiting for the End*, New York, Stein and Day, 1964.
- — —, « The Death of Avant-Garde Literature », dans *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, vol. II, New York, Stein and Day, 1971, p. 454-460.
- — —, « The Novel and America », dans *A Fiedler Reader*, New York, Stein and Day, 1977, p. 131-146.
- — —, « The Death and Rebirths of the Novel », dans *Salmagundi*, 50-51 (1981), p. 142-152.
- — —, *What Was Literature ?*, New York, Simon and Schuster, 1982.
- GARDNER, John, *On Moral Fiction*, New York, Basics Books, 1977.
- GERVAIS, Bertrand, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ, 1998.
- — —, « Une lecture sans tradition : lire à la limite de ses habitudes », dans *Protée*, vol. XXV, 3 (hiver 1998), p. 7-20.
- GILVER, Peter, « Endangered Species », dans *Voice Literary Supplement*, (octobre 1994), p. 23-25.
- JOYCE, Michael, *Of Two Minds. Hypertext, Pedagogy and Poetics*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995.
- KARL, Frederick, *American Fictions 1940-1980*, New York, Harper & Row, 1983.
- KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending*, Londres, Oxford University Press, 1966.
- KERNAN, Alvin, *The Death of Literature*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1990.
- LANDOW, George P., *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, The Johns-Hopkins University Press, 1992.
- LÉVY, Pierre, *Cyberculture : rapport au Conseil de l'Europe dans le cadre du projet « Nouvelles technologies : coopération culturelle et communication »*, Paris, Éditions O. Jacob / Éditions du Conseil de l'Europe, 1997.
- MASO, Carole, « Rupture, Verge, and Precipice — Precipice, Verge, and Hurt Not », dans Sven Birkerts (éd.), *Tolstoy's Dictaphone. Technology and the Muse*, Saint Paul, Graywolf Press, 1996, p. 50-72.
- MAX, D.-T., « The End of the Book ? », dans *The Atlantic Monthly*, (septembre 1994), p. 61-71.

- PIAULT, Fabrice, *le Livre. La fin d'un règne*, Paris, Stock, 1995.
- PORUSH, David, *The Soft Machine. Cybernetic Fiction*, New York / Londres, Methuen, 1985.
- RUBIN, Louis Jr., *The Curious Death of the Novel. Essays in American Literature*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1967.
- SANDERS, Barry, *A is for Ox. The Collapse of Literacy and the Rise of Violence in an Electronic Age*, New York, Vintage Books, 1994.
- SCARPETTA, Guy, *l'Âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 1996.
- TUTTLETON, James W., *The Novel of Manners in America*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1972.
- VANDENDORPE, Christian, « De la textualité numérique : l'hypertexte et la "fin" du livre », dans *RS/SI*, vol. XVII, 1-2-3 (1997), p. 271-286.