

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

TROPISMES

N° 13

L'AFFECT

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique
de l'Université Paris X - Nanterre

UNIVERSITE PARIS X - NANTERRE

2006

Des larmes inassignables : Donald Barthelme, « Views of My Father Weeping »

Rappeler le titre du deuxième roman de l'écrivain américain Donald Barthelme (1931-89), *The Dead Father*, c'est évoquer une fiction hantée par la question du Père, de sa mort comme de son emprise. Question certes posée par toute écriture en quête de ce qui la fonde. Si ce n'est que l'œuvre d'un Barthelme nous plonge d'emblée dans un univers langagier anarchique, encombré de réminiscences littéraires, culturelles, philosophiques, autant qu'envahi par le réel contemporain, ses produits de consommation, et le brouhaha quotidien de ses idiomes. Un univers où le poids de l'héritage n'a d'égal que la perte des repères. S'y côtoient dans le désordre (savant désordre, évidemment) l'ironie selon Kierkegaard, l'*Angst* de Heidegger, Batman, le Fantôme de l'Opéra, une visite au Musée Tolstoy, des relectures d'*Eugénie Grandet* ou de Blanche-Neige – quelques exemples parmi d'autres de la saturation intertextuelle à la fois ludique et angoissée qui est la marque de cette fiction.

Les textes sont, en majorité, des nouvelles¹. Et si l'œuvre de Barthelme compte aussi trois romans, la technique reste la même. Il y a

¹ Publiées, assez paradoxalement, dans des magazines comme *The New Yorker* ou *Harper's Bazaar*, avant de l'être sous forme de recueils.

Des larmes inassignables : Donald Barthelme

bien du récit, mais qui s'offre comme une forme plus ou moins arbitraire², aux frontières instables, qu'habitent d'autres formes, tantôt résiduelles, tantôt paroxystiques, ou réduites à l'absurde. Conte de fées, récit policier, bande dessinée, programme de télévision, publicité, essai philosophique, ou roman importé de la vieille Europe avec ses « aristocrates ». Jusqu'à ce « Bone Bubbles »³ de huit pages qui n'est pas sans rappeler un *scat* à la Louis Armstrong, degré zéro de la signification. Avec de brusques variations de registres : chapelets de banalités, litanies délirantes, dialogues de sourds, interrogations à la fois tragiques et cocasses, soudaines affirmations, absurdes autant que catégoriques - toute une rhétorique de la discordance. De sorte qu'il vaudrait mieux parler de *performances*, plus ou moins brèves ou violentes, et dont la longueur et l'intensité sont liées. Outre qu'un certain nombre de nouvelles intègrent au texte l'image (portraits ou véritables compositions, preuve du talent de dessinateur de Barthelme), à titre d'élément à part entière du collage, texte et icône pris dans un même mouvement.

Une écriture, donc, écartelée entre l'emprise d'une langue usée (de ce que Barthelme appelle *junk* ou *dreck*) et la quête d'un nouvel idiome ; à la frontière de deux univers, entre détresse et dérision.

Et comme cette fiction est en même temps, presque inévitablement, autoréférentielle, elle fait aussi peser le poids du doute et de la réduction à l'absurde sur ses propres enjeux. Mise à plat qui suggère qu'il n'y a plus de métalangage, seulement du signifiant. A l'image de cette « phrase » (« Or a long sentence moving at a certain pace [...] »)⁴ qui, cherchant à se définir, est tout au contraire emportée par son propre mouvement sans pouvoir s'y soustraire (ni point, ni pause, ni passage à la ligne), impuissante à produire autre chose qu'elle-même. Tout se passe comme si nulle résolution ne pouvait advenir là où l'expérience de l'objet, l'enchaînement même des fragments, le réel

² Jusqu'à proposer, pour la nouvelle intitulée « The Glass Mountain » (*City Life*, 57-65) une numérotation des phrases de 1 à 100.

³ D. Barthelme, « Bone Bubbles », *op. cit.*, 115-124.

⁴ D. Barthelme, « Sentence », *op. cit.*, 105-114.

Claudine Thomas

dans sa proliférante complexité sont à chercher dans les *décombres* des fabriques de l'ordre.

The death of God left the angels in a strange position. They were overtaken suddenly by a fundamental question. [...] The question was, « what are angels? »

New to questioning, unaccustomed to terror, unskilled in aloneness, the angels (we assume) fell into despair⁵.

I am free associating, brilliantly, brilliantly, to put you into the problem⁶.

De l'affect, ou comment le dire

Difficile, après cela, de ne pas aborder la question de l'affect. Surtout lorsque celui-ci se donne à lire dans un texte comme « Views of My Father Weeping »⁷. Affect ouvertement en crise dans son rapport à la représentation (autant, du reste, que dans son lien au corps). Quelque chose d'enfoui, de l'ordre de l'immédiat, se cherche éperdument une articulation logique, un langage, et ne rencontre que des idiomes d'emprunt. Avec cette mort du père, dont le texte semble, dès le départ, avoir du mal à se souvenir qu'elle ait seulement eu *lieu* ; et ces pleurs qui, de toutes les façons, débordent. Excès et défaut.

Why!... there's my father!... sitting in the bed there!... and he's weeping!... as though his heart would burst! [...] Father, please!... look at me, Father... who has insulted you?... are you, then, compromised?... ruined?... a slander is going around?... an obloquy?... a traducement?... 'sdeath!... I won't permit it!... I won't abide it!... I'll... move every mountain... climb... every river... etc.⁸

⁵ D. Barthelme, « On Angels », *op. cit.*, 127.

⁶ « Florence Green Is 81 », *Come Back, Dr. Caligari*, 4.

⁷ D. Barthelme, « Views of My Father Weeping », *City Life*, 3-16.

⁸ D. Barthelme, *op. cit.*, 10.

Des larmes inassignables : Donald Barthelme

Comment penser, ou plutôt situer, l'affect dans un de ces textes qui partagent un certain « savoir » avec tel ou tel champ de compétence théorique, ici ostensiblement psychanalytique ? Figure du Père (et du Père mort, motif récurrent qui *occupe*, répétons-le, la fiction de Barthelme de façon assez remarquable), désir, en même temps, de savoir et de ne pas savoir, production de fantasmes (comme cela est flagrant ici), ou encore, peut-être, l'identité faible, obsessionnelle, mise en place par le discours et relativement facile à rapporter à une structure maniaco-dépressive.

Peut-on interroger un texte à partir de schèmes, psychanalytiques ou autres, qu'il s'applique lui-même à produire, à *théâtraliser* ? Sans compter notre propre implication de lecteur contemporain. Avec cela, quels positionnements théoriques explorer, tester, lorsqu'on a affaire à un texte dit d'humour (au sens large, pour l'instant) dans son rapport à l'affect ? Tient-on ici la question par excellence que pose la fiction de Barthelme à la théorie, la marque de sa créativité propre ?

Ce qui veut dire aussi : comment poser à ce texte la question de l'affect sans l'investir de plus de pouvoir et d'importance que de raison ? De « raison » ? Se méfier des mots, qui n'attendent que le moment de vous trahir, comme le sait si bien Barthelme. Pour faire de la théorie, il faut bien en fin de compte (c'est une chose, certainement, que l'on apprend de Barthelme) admettre la présence du désir et poser au départ qu'en faisant de la théorie, on fait aussi autre chose.

On avancera donc *quelques* hypothèses pour essayer de voir, en les mettant à l'épreuve du texte de Barthelme, comment éventuellement l'affect s'invente ici en discours et selon quelles modalités. Si possible, plutôt qu'un dire, un mode de penser l'affect. Ce qui suppose que l'on dépasse tout ce que peuvent véhiculer individuellement mots et situations en matière d'affect, et que le présent texte met en avant, abondamment – à l'exemple de ces larmes qui paraissent signer l'inexplicable de l'affect. En même temps, du reste, qu'on pourrait y voir une mise en garde plus ou moins consciente contre une *réduction* de l'affect à une phénoménologie de l'affectif.

Affect et culpabilité oedipienne

Pourquoi commencer par là ? Parce que c'est la grille de lecture qui, en somme, s'affiche dès l'abord. Mais il faut aussitôt dire que le récit de Barthelme ne tarde pas à compliquer les choses, en produisant une aire de signification de plus en plus instable, entre jeu avec le matériel psychanalytique et scénario qui relèverait d'une investigation théorique. De sorte qu'on se demande quel statut accorder à ce que nous souffle une lecture post-freudienne : entre père phallique et père castré, désir et peur d'identification avec lui, regard et interdit, etc. Une façon plus simple de le dire serait évidemment que ce texte *se raconte* l'Oedipe ; mais par là même en perturbe et en déplace la scène. L'affect n'est déjà pas, en tant que tel, directement accessible. Comment cerner alors une position du sujet qui change sans cesse, dans une fiction dont le caractère fragmenté, labile, rend difficile d'isoler – mais est-ce cela que l'on veut ? – ce qui est jeu, effet de fictionnement.

On pourra discuter longtemps du contenu manifeste de ce texte en la matière. Se demander jusqu'où on peut le *lire avec* la psychanalyse, ou encore jusqu'où un tel texte *lit* la psychanalyse. La question (que s'est posée en fait cette même psychanalyse) n'est-elle pas plutôt celle du rapport *entre* affect et représentation ? Comme on l'a déjà souligné, plus l'affect se structure, plus il ignore la scission affect - intellect. Si « invention » il y a de la part de ce texte, il semble que ce soit ici qu'elle se négocie. Et si on veut tout de même s'en remettre à Freud, on pourra faire remarquer qu'il propose de voir l'affect (du moins au plan topique), puisqu'il est par définition senti, comme une sorte d'*échangeur entre* systèmes, conscient et inconscient.

Affect et modalité de l'entre

On ne manquera pas de noter, à l'échelle du recueil et de l'œuvre de Barthelme en général, le retentissement du premier mot du titre, « views », avec la série de fragments qu'il inaugure. A savoir ce rôle de l'image dans la fiction de Barthelme, et la porosité des frontières entre textuel et visuel. Transposés dans l'ordre du textuel, ce dédoublement

Des larmes inassignables : Donald Barthelme

comme cette porosité se retrouvent ici sous la forme de deux séquences de fragments. Un récit éclaté, lacunaire (déprimé, pourrait-on dire) autour des circonstances de la mort du père *et* une série proliférante et plus ou moins anarchique d'évocations figées, fantasmés et souvenirs inextricablement mêlés.

S'il y a énigme et enquête, « Views of my Father Weeping » est certainement une de ces nouvelles dont Deleuze dit que ce n'est pas le secret qui y est à découvrir, mais la *forme* du secret⁹. Ce qui voudrait dire que le régime de l'affect est à saisir ici dans l'entrelacs de deux séries, dans leur entre-deux, en même temps qu'à partir d'une écriture tout entière occupée à négocier son rapport, à la fois, à l'émotion et à l'affect. Pauvre en émotion, riche en affect : on peut se demander si cela n'est pas en fait le régime qui *travaille* ce texte. C'est ainsi qu'alternent l'inertie de l'enquête consécutive à l'accident, dont la fausse progression et la syntaxe visiblement empruntée couvrent un récit fissuré, qui « pense » trop, tout en refusant de « savoir », se faisant oubli d'entrée de jeu, *et* d'autre part le désordre des points de vue plus ou moins déstabilisants sur le Père, tantôt réduits à leur plus simple expression, tantôt faussement étoffés de détails parasites.

Effet *d'après-coup* (repéré ici précédemment comme un des vecteurs de l'affect), dont les deux premières sections du texte sont l'énoncé explicite, mais qui retentit dans tout ce qui suit, et dont la relation au temps serait à étudier de près. *Enonciation* problématique, entre investissement et désistement, ouverte à l'impersonnel et à l'anhistorique, proche, semble-t-il, de ce *Il/On* où paradoxalement se tient selon Deleuze notre différence ultime. « My father », c'est encore « someone's father », « everyone's father », l'affect circulant par la multiplicité des sujets que le sujet masque.

On admirera l'économie des quelques derniers mots de ce texte, avec tout ce qui paraît s'y jouer. N'y a-t-il pas véritablement un mode de penser l'affect dans ce geste d'écriture qui mime l'ouverture, en même temps qu'il s'enferme dans *l'indétermination* la plus inexpugnable ? Piégé par un jeu de miroirs et de renvois. « *Before I had time to frame a reply, the dark-haired girl spoke. Bang is an absolute bloody* [mais en

⁹ G. Deleuze, *Mille Plateaux*, 235 sq.

quel sens ?] *liar*, she said. »¹⁰ « Liar », c'est-à-dire de quoi pour la fiction terminer sur l'affirmation de sa propre inauthenticité. Le tout bouclé, si l'on peut dire, par un « Etc. » final, qui peut appartenir à l'une comme à l'autre séquence de fragments (17 + 17 + 1) ; par conséquent dans la continuité du récit *et* surnuméraire à la fois.

Outre que tout se passe comme si le texte appelait ainsi à sa propre redétermination, implicitement infinie et potentiellement traumatisante, sans espoir d'appropriation ou de clôture. « Views of my Father Weeping » : comment lire, et qui, en fin de compte, pleure ? Il faut donc relire : depuis les derniers mots faire retour au titre et, dans l'écart de ces deux bords, au texte dont ce titre met en place la ligne de fuite : entre cadrage et flux.

A l'intérieur des frontières cadastrées de la société (vie / mort), l'enquête tente d'inscrire une logique, caricature de scénario codé, de totalité préalable, qui se vide peu à peu de sens, bien que ne cessant pas, comiquement, de s'imposer dans des développements de plus en plus décousus, encombrés de conventions de tous ordres. La série « concurrente », quant à elle, parcourue (on l'a vu) d'éclatements, déports et variations, vient *en fait* ébranler l'ensemble du texte et en modifier le régime. Jusqu'à le faire basculer en faveur d'une singularité de chaque moment ou micro-séquence. Même dans le cas de ce qui paraît relever (Deleuze dirait : de « Chronos ») du temps chronologique et successif (l'enquête en x épisodes), on découvre un récit livré aux mouvements d'une continuité qui cherche à se reformer, *mais* se défait inexorablement.

Ainsi, pas de blocage de l'affect. Plutôt, une fiction aux prises avec sa *dissémination*. A l'exemple de ce qui arrive à l'image paternelle éclatée, avec l'espoir fou (« My father is attending a class in good behavior »¹¹) de la mettre... à la raison. Version comique, et totalement ambiguë, du désir d'en finir avec le travail de deuil ? Il n'y a pas jusqu'aux citations, parodies, détournements, digressions, listes et litanies, avec la marée envahissante des clichés et autres vestiges de

¹⁰ D. Barthelme, *op. cit.*, 16. Les termes en italiques sont de notre fait.

¹¹ *Ibid.*, 15.

récits matriciels, qui ne rejouent sur ce même mode comique l'angoisse paradoxale de la filiation.

Et l'on repense à l'accident du début, l'accident du « père », aussitôt marqué par l'oubli, mais en lieu et place duquel se déploie le complexe réseau que constitue le texte. L'accident engendre cet espace aux coordonnées défaites, brouillées, dans lequel vient s'inscrire un affect dont l'indétermination est le vecteur. Telle une longue *phrase-affect*, un texte en un sens à la recherche d'un idiome, et travaillé par ce qu'on pourrait appeler (en jouant sur les mots) le plus exigeant et énigmatique des « devenir-père ». Forme paradoxale de l'*inarticulable*.

L'affect et le reste

C'est que le père, dont l'image arrêtée hante la série des souvenirs et fantasmes, répétons-le, *pleure*. Ça « coule », et on ne sait pas pourquoi. Signifiant, dans l'ordre du récit, sans attaches. Et fantasmé comme ce qui fait obstacle à ce qu'un sujet en comprenne un autre *sans reste*.

On a voulu voir dans ce qui se joue ici (et c'est sans surprise) une crise de l'ordre symbolique en ce sens que le texte explore une zone instable (entre conscience et hallucination, intellection presque obsessionnelle et confusion mentale, prolifération et déperdition du sens, etc.), où la position du sujet change sans cesse, identité vacillante sans point fixe de référence, qui tend à se dissoudre dans une série de postures plus ou moins éphémères, puisque le Père ne joue pas son rôle symbolique.

Mais, si instabilité il y a, particulière aux récits de Barthelme dans leur rapport à l'affect, on peut aussi y voir un processus générateur - *générateur* d'intensités¹². Même si, dans le détail, cette instabilité paraît être faite de ressassement, de perte du sens, de difficulté, d'engluement (presque) de la parole, on ne peut que remarquer les transferts d'énergie d'une série à l'autre - les libertés prises par l'une lorsque dans l'autre l'entropie menace, ou les brusques

¹² On notera au passage que la forme courte presque exclusivement adoptée par Barthelme s'y prête tout spécialement.

Claudine Thomas

changements de point de vue pourtant associés à la répétition la plus compulsive.

Il est difficile, alors, d'ignorer (disons-le ainsi) le geste en direction de *Logique du sens* du texte de Barthelme, avec sa composition sérielle explicite et ses pleurs sans ancrage. Dans le jeu des séries décrit par Gilles Deleuze, c'est la non-coïncidence entre elles qui assure le travail du sens. Des « deux séries » « l'une [est marquée] d'excès, l'autre de défaut », « sans » que « jamais » elles puissent « s'équilibrer »¹³. Ce décalage actif, qu'on peut accepter de voir avec Deleuze comme décalage entre une série signifiante et une série signifiée, avec « échange des rôles quand nous changeons de point de vue »¹⁴, semble particulièrement prégnant, lorsqu'il s'agit d'aborder le régime de l'affect dans le texte de Barthelme.

*Car ce qui est en excès dans la série signifiante, c'est littéralement une case vide, une place sans occupant, qui se déplace toujours ; et ce qui est en défaut dans la série signifiée, c'est un donné surnuméraire et non placé, non connu, occupant sans place et toujours déplacé. C'est la même chose sous deux faces, mais deux faces impaires par quoi les séries communiquent sans perdre leur différence*¹⁵.

Le père en pleurs, ou les pleurs du père, avec en face, dans l'autre série, la mort du père, aussitôt affectée d'oubli (sous différentes formes : trou de mémoire, doutes et hésitations, digressions, empâtement de l'énonciation ; avec cette accumulation d'intermédiaires plus ou moins fantaisistes, que ce soit Miranda ou Lars Bang, le go-between, au nom sournoisement évocateur) : *quelque chose* de « dépareillé »¹⁶ circule qui, chaque fois qu'on le *fixe*, tend à se dérober, à dérapier : case vide et surplus errant, l'affect étant alors comme cette

¹³ G. Deleuze, *Logique du sens*, 65.

¹⁴ *Ibid.*, 52.

¹⁵ *Ibid.*, 65.

¹⁶ *Ibid.*, 56. Deleuze y souligne les deux sens de « odd » dans le texte de Lewis Carroll.

Des larmes inassignables : Donald Barthelme

« instance paradoxale » évoquée par Deleuze¹⁷, hors prédication en quelque sorte, qui donne au récit de Barthelme son caractère propre.

On n'a pas eu de mal, évidemment, à rapprocher tout ceci, par exemple, de la névrose obsessionnelle. Mais on peut tout aussi bien faire remarquer, avec Gilles Deleuze, qu'il est réducteur de rapporter l'affect au trauma, au lieu de l'envisager comme puissance de vie, du domaine de l'effectuation. Il y aurait sans doute encore un travail à faire à propos de la jouissance paradoxale liée à la *productivité* de l'échec à résoudre ici l'« énigme ». Et peut-être faire appel au « pli » deleuzien aiderait-il à saisir ce revenu de jouissance. Effets de résonance, de remotivation, départs latéraux, imprévisible des rencontres de série à série, singularités qui organisent autour de soi des voisinages, jusqu'à transformer potentiellement un système en un autre - autour de ces « pleurs » qui « in-sistent », à la fois par excès et par défaut, dans le système du texte.

Affect et humour : y mettra-t-on l'affect sous garde ?

Quand il est question de jouissance, on ne peut pas évidemment ne pas en venir là. Si le texte de Barthelme se constitue par tout un jeu de décalages et de dérives, c'est d'humour aussi, art par excellence du déplacement, qu'il va falloir parler. Déplacement, si on en croit Freud et sa définition économique de l'humour, de l'énergie réservée à l'affect.

L'humour [...] dédaigne de soustraire à l'attention consciente, comme le fait le refoulement, le contenu de la représentation lié à l'affect pénible et il triomphe ainsi de l'automatisme de défense ; pour ce faire, il trouve moyen de soustraire au déplaisir son énergie déjà prête à se déclencher et de transformer cette énergie en plaisir par la voie de la décharge¹⁸.

La description énergétique de Freud semble donc bien pouvoir s'appliquer aux mécanismes de l'écriture de Barthelme. *Mais* elle

¹⁷ *Ibid.*, 54-55, 66.

¹⁸ S. Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, 393.

Claudine Thomas

contraint aussi à un repli sur une conception négative de l'affect (affect dit « pénible », dépense à épargner).

Or il y a un vrai parcours de Barthelme dans ce domaine, qui montre que nous avons affaire à un écrivain singulièrement inquiet de son propre positionnement en la matière. Un des textes les plus remarquables de *City Life*, « Kierkegaard Unfair to Schlegel », soulève quant à lui la question de l'*ironie* de manière extrêmement significative : « Irony is a means of depriving the object of its reality in order that the subject may feel free ». Mais l'ivresse de la liberté absolue (« The ironist [...] becomes drunk with freedom ») menace ; et lorsque l'ironie s'applique « au tout de l'existence » (« the whole of existence »), elle devient la force négativante par excellence (« an infinite absolute negativity »), dans la mesure où l'instance qui prétend dénoncer l'inauthentique s'expose à l'infinie duplicité du processus¹⁹.

Comment, dans ces conditions, reconnaître, ou se reconnaître dans, une ironie sans ancrage qui n'est plus qu'une position après l'autre, pour une errance interminable ? De là ce rapport terriblement inconfortable que Barthelme entretient, de son propre aveu (au point d'en faire matière à fiction), avec la posture de l'ironiste. Rapport qui n'est pas étranger, loin de là (comme le montre ce qui se joue dans le présent texte), au travail de l'affect, au travail du *négatif* dans l'affect.

Je veux dire que tout se passe, dans un texte comme celui-ci, comme si l'aventure (risquée aux confins du savoir théorique et de l'*inexprimable pur*) de l'écriture de Barthelme était celle, en fait, confiée par Gilles Deleuze à l'humour,

cette double destitution de la hauteur et de la profondeur au profit de la surface. [...] le moi dissous, le Je fêlé, l'identité perdue, quand ils cessent de s'enfoncer, pour libérer au contraire les singularités de surface. [...] Le tragique et l'ironie font place à une nouvelle valeur, l'humour. Car si l'ironie est la coextensivité de l'être avec l'individu, ou du Je avec la représentation, l'humour est celle du sens et du non-sens ; l'humour est l'art des surfaces et des doublures, des singularités nomades et du point aléatoire toujours déplacé, [...] le savoir-faire de l'événement pur ou la

¹⁹ D. Barthelme, *op. cit.*, 88.

Des larmes inassignables : Donald Barthelme

'quatrième personne du singulier' - toute signification, désignation et manifestation suspendues, toute profondeur et hauteur abolies...²⁰

Si les référents idéaux sont morts, reste le tissé du discours, son être de langage, coupé peut-être, mais en même temps libéré de tout fondement transcendantal. *Au risque de la lettre*, qui est sans doute finalement l'enjeu d'une écriture comme celle de Donald Barthelme.

Claudine Thomas
Université Charles-De-Gaulle Lille 3

Ouvrages cités

- Barthelme, Donald. « Florence Green Is 81 ». *Come Back, Dr. Caligari*. Boston-Toronto : Little, Brown & Company, 1964. 3-16.
- Barthelme, Donald. *City Life*. New York : Farrar, Straus & Giroux. 1968-70
- « Views of My Father Weeping ». 1-16.
 - « The Glass Mountain ». 57-65.
 - « Kierkegaard Unfair to Schlegel ». 81-93.
 - « Sentence ». 105-114.
 - « Bone Bubbles ». 115-124.
 - « On Angels ». 125-130.
- Barthelme, Donald. *The Dead Father*. New York : Farrar, Straus & Giroux. 1975.
- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Critique. Les Editions de Minuit, 1969.
- Deleuze, Gilles. *Mille Plateaux*. Critique. Les Editions de Minuit, 1980.
- Freud, Sigmund. *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. 1905. Traduction française : 1930. Idées. Gallimard, 1974.

²⁰ G. Deleuze, *Logique du sens*, 161, 166.