



**HAL**  
open science

## “ In the End of Commentary ” -300,000,000 de Blake Butler, ou la fiction absolue

Stéphane Vanderhaeghe

► **To cite this version:**

Stéphane Vanderhaeghe. “ In the End of Commentary ” -300,000,000 de Blake Butler, ou la fiction absolue. *Revue Française d'Etudes Américaines*, 2019, Mutations de la métafiction, 159, 10.3917/rfea.159.0038 . hal-03881600

**HAL Id: hal-03881600**

**<https://univ-paris8.hal.science/hal-03881600>**

Submitted on 1 Dec 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**« In the End of Commentary » —  
300,000,000 de Blake Butler, ou la fiction absolue.**

Stéphane Vanderhaeghe  
Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis

*Words are one-way mirrors, and we can safely breathe, hoot,  
holler all we like to assure ourselves of our existence, and  
never once disturb Prudence easing her itch.*

William Gass, *On Being Blue*.

**Résumé :**

Cet article s'interroge sur le régime narratif que développe *300,000,000* de Blake Butler pour démontrer que la réflexivité sur laquelle se construit ce roman vise à déjouer toute approche herméneutique plutôt qu'à la renforcer. Si le texte fait constamment retour sur soi pour questionner et réfléchir son propre geste et son inscription à même la page, il tend davantage à défaire tout rapport à la lecture pensée comme saisie au profit d'une forme de déliaison ou d'*absolu* (au sens étymologique que donne Quentin Meillassoux à ce terme), perceptible dans les diverses modalités de retrait avec lesquelles il joue. En brouillant les pistes, en opacifiant le propos dans le cours d'une syntaxe retorse, en rendant en outre problématique tout déchiffrement analytique, *300,000,000* relèverait davantage d'une forme de fiction spéculative, au sens philosophique du terme, dont le propre serait d'interroger l'identité du texte en tant qu'*objet*.

**Liste des mots-clés :** Blake Butler, *300,000,000*, spéculation, objet, relation

**Abstract:**

This essay questions the narrative regime developed by Blake Butler's *300,000,000* and aims to show that the reflexivity that the text builds upon downplays rather than enhances the hermeneutic approach. If the text constantly feeds back upon itself in order to reflect (upon) its own gestures and moves as well as its very inscription on the page, its aim is to undo any sort of relation to reading conceived of as a grasping mode and to underlie instead some form of absolute (or "severance" in its etymological sense recalled by Quentin Meillassoux) perceptible in the diverse ways the text eludes any readerly grasp. As it obfuscates its many leads, as it warps the syntax to opacify its own discourse, as it also renders problematic any analytical understanding of the text, *300,000,000* rather consists in some sort of speculative fiction understood philosophically, whose main characteristic would be to interrogate the very status of the text-as-object.

**List of keywords:** Blake Butler, *300,000,000*, speculation, object, relation

L'opacité constitutive de l'écriture de Blake Butler invite à la spéculation. Résumer l'intrigue de romans comme *Sky Saw* ou *Ever*, en cibler un sujet potentiel, ou ne serait-ce qu'identifier lieux et personnages, relève souvent de la gageure. Les titres ne sont généralement pas de grand secours. Si *Ever* paraît d'emblée compréhensible, quoique suffisamment lâche et peu descriptif pour enrayer une saisie immédiate des enjeux du texte, d'autres laissent pantois dans leurs juxtapositions lexicales ou hésitations sémantiques : *Scorch Atlas*, *There Is No Year*, *Sky Saw*. Quant au dernier roman en date de Butler, *300,000,000*, son titre semble d'avance court-circuiter la langue au profit de chiffres et d'un alignement de zéros qui paraissent étirer dans leur sillage l'absence qu'ils pointent et démultiplient. À l'infiniment grand — trois cent millions — se substitue dès la page de titre la possibilité d'un rien.

Pourtant, *300,000,000* est sans doute, avec certains des textes qui composent *Scorch Atlas*, le roman le plus narratif de Blake Butler — celui pour lequel en apparence les prémices d'une intrigue se laissent le plus aisément dompter, celui dans lequel l'ébauche de personnages se laisse le plus facilement saisir. À l'anonymat des protagonistes de *Sky Saw* (seulement repérables à leurs matricules inversés : « Person 1180 » et « Person 811 ») ou de *There Is No Year*, par exemple, *300,000,000* choisit d'opposer des personnages en apparence plus conventionnels, à l'identité *a priori* stable et aux noms sûrs. Gretch Nathaniel Gravey et E.N. Flood se partagent ainsi la page, et autour d'eux gravitent dans les marges du texte de multiples voix, pour la plupart identifiées : « **ADAM A.**, age 17 » (11) ; « **PETER S.**, age 15 » (14) ; « **MARY RUTHERFORD, MD** » (169), *etc.* Très vite, les premiers éléments d'intrigue se mettent en place : meurtres de masse, effusion de sang, cannibalisme, religion occulte, nécrophilie, *death metal* et enregistrements filmiques et sonores... Malgré la noirceur et la complexité du propos, des lignes narratives se dessinent.

L'ouverture du roman est en ce sens engageante ; la première page est scindée en deux horizontalement, le texte de Gravey étant immédiatement suivi du premier commentaire de Flood. *300,000,000* fait alors mine d'emprunter la voie conventionnelle du roman policier et invite ce faisant à une lecture de type herméneutique somme toute classique : Gravey, comprend-on d'emblée, est un tueur dont le nombre réel de victimes demeure à ce stade imprécis, et le rôle de Flood, chargé de l'enquête, est de lire,

d'interpréter et de commenter dans ses marges le carnet blanc retrouvé au domicile de Gravey. Le procédé, appuyé par la mise en page, est réflexif en diable :

***E.N. FLOOD:** This text was transcribed from a white notebook found at the foot of the stairs in the room beneath the home at address [REDACTED]. The original handwriting has been confirmed as that of the home's owner, Gretch Nathaniel Gravey, a forty-five-year-old Caucasian male, who, at the time of this writing, is being held without bond by the State for an as yet undetermined number of charges of murder in the first degree, as evidenced by the mass of human remains found occupying the same aforementioned basement. It is believed that other victims may exist outside the home, though the total tally and identities of even presently known victims remain uncertain due to the severity of their disfigurement and the intermingling of flesh. Gravey, beyond this document, stands mute. (3,000,000, 3)*

À Flood donc — double réflexif du lecteur —, de combler les lacunes de l'enquête et de percer le silence de Gravey.

Mais la lecture du texte n'en est pas pour autant facilitée et les zones d'ombre se propagent rapidement sur la page, à l'instar de ces portions de texte qui en sont retranchées, dissimulées sous les macules noires, comme ces trois blocs qui obstruent et rendent quasiment illisible une bonne partie de la page 293. Le propos renvoyé par la page apparaît donc tronqué, voire truqué. Le travail retors sur la langue, dans la continuité des textes précédents de Butler, au gré de télescopages syntaxiques et d'agencements lexicaux parfois sibyllins, complexifie davantage l'accès immédiat au texte, dont la lisibilité peu à peu se défait ; la réflexivité bienveillante du début, en ce qu'elle offre un point d'ancrage narratif et guide les pas initiaux du lecteur dans le texte, finit par se brouiller à mesure que Flood s'enfonce dans les arcanes du carnet et plonge dans les entrailles du pire.

Au cours de l'enquête, Flood pénètre en effet dans la demeure de Gravey pour y découvrir des pièces dans des pièces, passages secrets et chausse-trapes, dont il finira, semble-t-il, par se retrouver pris au piège, comme passé de l'autre côté d'un miroir sans tain. Car l'une des constantes, dans tout le texte, est bien l'omniprésence de miroirs et de surfaces réfléchissantes qui partout tapissent les pièces du sol au plafond. Or si une telle profusion souligne dans un premier temps l'aspect ironiquement réflexif avec lequel fait mine de jouer *300,000,000*, la démultiplication achève d'enrayer, en la saturant, toute modalité du voir :

I'd find there hung above me so many of me I could no longer see the mirrors at all, and therefore the walls beneath them. Sometimes all I saw were all my eyes, through

which I often found I felt if I could bring myself to press my own eye against my eye again, I could see far beyond this space, down a long glass into somewhere very gone and going further under each time my own sight inside me buckled into black, because it is not time to speak of that yet. (11)

Dans ces lignes extraites du carnet que Flood est censé avoir sous les yeux, Gravey est confronté en permanence à sa propre image au point que son regard, mis en abyme, finit par se retourner sur lui-même et ne plus se voir voir, sombrant dans un noir tant métaphorique que littéral sur lequel il « boucle » et s'enferme. La réflexivité du roman, suggérée par les prémices du roman policier d'abord, mise en scène par le dispositif textuel ensuite, puis relayée jusque dans le détail du texte avec la profusion des miroirs pour redoubler de manière ironique la spécularité à laquelle la métafiction a habitué les lecteurs, est très tôt déjouée et n'apparaît que comme un trompe-l'œil, véritable écran à la lisibilité du texte.

*300,000,000* interroge alors, tout en la dénouant, la relation censée se créer au fil de la lecture entre le texte et son lecteur. C'était déjà le cas de *Sky Saw* ou de *There Is No Year*, dans lesquels la narration à proprement parler — ce mouvement continu, ce tissage d'une trame au sein de laquelle viendraient se placer et interagir des événements en vue d'une résolution possible — se voyait remplacée par un processus davantage itératif. Au déroulement linéaire de l'intrigue, et à l'avancée réglée du lecteur dans le texte, succède alors un perpétuel retour, comme si la lecture ne pouvait rien engranger, sans cesse condamnée à tenter de percer les secrets d'un texte qui se retire et se répète dans ses blancs, ses lacunes ou ses trop-pleins, ses erreurs ou ses contradictions. C'est un procédé similaire qui finit par prendre le pas dans *300,000,000*, dont la réflexivité exacerbée renvoie paradoxalement le lecteur à une béance radicale : « This white around the language on the page before you is a mirror. » (209) Or le miroir, dans sa blancheur même, ne reflète rien si ce n'est l'absence dans laquelle il s'abîme.

Ainsi que le suggère son titre, *300,000,000* oscille continuellement entre la saturation, l'excès, la démesure d'un côté, puis, de l'autre, l'absence, le vide, le néant. Car à mesure que le nombre de victimes présumées de Gravey augmente et avoisine l'impensable — trois cent millions, soit la quasi-totalité de la population américaine —, le vide s'empare du texte et le creuse pour ne laisser qu'une absence indécise et contradictoire sous la forme d'une voix qui perdure dans des échos becketttiens dont

l'effet, précisément, n'est autre que de souligner la pure rémanence : « When where what now I am again. » (455) Excès et carence se rejoignent et s'annulent. Le lecteur se perd dans les replis du texte, ses reprises et ses inlassables itérations, l'égrenage de ses listes, comme Flood dans les entrailles d'une maison à l'architecture douteuse, dont les pièces communiquent sans fin et sans logique apparente pour le propulser sur l'envers du monde et du texte, coquille vide (*the shell of it*), qui s'apparente à une bande magnétique usée, cent fois répétée et rejouée :

*I don't know where I am. I'm trapped inside here. I'm not sure where here is, what it connects to, but I am beginning to believe I've been caught. Recorded. Or, not recorded—rather, I am rendered as if on a film, an unscrolling repetition owned by the smoke's repeating gesture, though at the same time I am alive. My mind is my mind and I believe it but beyond me is something else, not the world as it always had been, but the shell of it. Something is altered. The air is flat and has no taste. It feels like there is something else surrounding the space here, and the something else is where I used to be. (241)*

Comme l'énonce Flood — ironiquement pris au piège des marges du texte —, l'un des problèmes auxquels il se voit confronté est bien celui du lien : « *I'm not sure what here is, what it connects to* ». Le lien se dissout, devient incertain ; l'archivage ou l'enregistrement s'efface au profit d'un simple rendu (*rendered*) métaphorique (*as if*) aux prises avec une répétition statique (*unscrolling*) — écran gagné par la fumée qui en même temps l'évide dans la répétition d'un même et unique geste. Flood est ainsi paradoxalement et irrémédiablement tenu à distance de l'enquête qui l'occupe, ce que tend aussi à suggérer le partage de la page qui le relègue systématiquement en note, le maintenant dans des marges flottantes dont l'attache au corps même du texte s'avère de plus en plus problématique. Flood a beau faire son apparition dans le corps du texte en tant que narrateur de la troisième partie du roman — « The Part About Flood (In the City of Sod) » —, il est sans cesse interrompu et comme discontinué dans les accros d'une bande à l'origine spéculaire (*glitches*, 246). À ce titre, il se voit contraint de se reprendre dans les marges, à distance de lui-même : « *See how that happened? The interruption? I can remember it right now, the words that had just been spoken through me, in the film.* » (245) Le propos se brouille de plus en plus et les jeux de miroir, de dédoublement (E.N. Flood vs. F.N. Doole, 143), de retrait compliquent davantage le maillage du texte — **SMITH:** *I have taken Detective Flood off the Gravey investigation until further notice. FLOOD:* *No you haven't, "SMITH." No you couldn't.* (140) Ce qui

se joue alors semble être l'impossible *cohérence* du texte, soit la mise en relation de ses divers composants :

**MARY RUTHERFORD, MD:** *Pardon my late entry into this notation, as I have just been given access to these files as a result of my psychiatric examination of Detective Flood [...] and in my understanding of his current involvements, I wonder why no one has mentioned that this case does not seem to exist. (169-70)*

Écran de fumée ? Affabulation ? Rêve ou cauchemar psychotique ? Le texte tourne en roue libre, malaxe son langage, se défait plus qu'il ne tient. Alors à défaut d'autre chose, et pour tenter de maintenir l'ouverture sur l'indécision qui se fait jour au cœur du texte, on avancera que l'écriture de Butler ouvre davantage sur un régime spéculatif, au sens où le philosophe Quentin Meillassoux nomme « spéculative toute pensée prétendant accéder à un absolu en général » (Meillassoux, 47), la notion d'absolu étant quant à elle prise dans son sens étymologique, soit « un être si bien *délié* (sens premier d'*absolutus*), si bien séparé de la pensée, qu'il s'offre à nous comme non-relatif à nous — capable d'exister que nous existions ou non. » (Meillassoux, 39)

En jeu, donc, se trouverait la possibilité même de lire et de lier le texte, de le *penser*, d'en tisser une trame, d'en expérimenter une certaine continuité, un fil auquel le lecteur pourrait être tenu, dont il suivrait et pourrait comprendre, même rétrospectivement, l'évolution. Si certaines prémisses du texte, génériques, notamment, se laissent aisément reconnaître tant elles paraissent conventionnelles, le rapport ainsi tissé ou la relation ainsi nouée à la lecture progressivement se dissout, laissant le lecteur aux prises avec une masse de texte de plus en plus *absolue*, déliée — insensée.

Dès lors, les incongruités et autres bizarreries linguistiques qui émaillent la première partie du roman peuvent dans un premier temps être perçues comme le produit de l'esprit dérangé de Gravey<sup>1</sup> qui prétend recevoir ses instructions d'une entité supérieure dénommée Darrel. Les redoublements font bégayer la syntaxe et dérèglent la grammaire : « I would wake him up when when made when. » (56) La syntaxe s'allonge, se reprend, se répète, abîmant le sens sur autant d'abstractions ou d'incohérences confinant à de l'incompréhensible :

We ate the mothers' neckflesh and their lockets, we ate their wedding rings or where those rings were not, we burned the hair and drank the smoke in, felt in filling where in we we wished we weren't, we peeled the linings off the organs and wrapped their

---

<sup>1</sup> Tueur fou et gourou sanguinaire, dont Butler avoue s'être inspiré des écrits de David Koresh pour dresser le portrait.

softing casings on our faces and stood in the overwhelming late and saw each other as another rising, we ate the smile meat off the cheeks and around the lips in lining, we ate the glimmer of the eyelids empurpled where each had rolled up on itself so many times against the sun for sleep or in the blink of meat encased among the soft night of the self; we shucked the bones clean while I gave speeches that contained no words, the screaming so loud in our tendons that it climaxed through the milk of air and was not there above our breath. (3,000,000, 90)

Autant de procédés de déstabilisation qui, tandis que les miroirs et autres surfaces réfléchissantes se mettent à proliférer dans la maison de Gravey, indiquent paradoxalement l'enrayement du processus réflexif, comme le laisse entendre la substitution de *me* à la place du *myself* grammaticalement attendu : « In the mirror, while I waited for whatever else, I watched me watch me watch. » (51) Le redoublement se retourne sur lui-même et s'annule, la dernière occurrence du verbe demeurant sans objet.

Une telle « abstraction », faute d'autre terme, peut s'expliquer par le caractère *a priori* irrationnel de la voix narrative et se voit compensée par les commentaires que Flood ajoute en bas de page, dont la plupart reflètent l'incompréhension du lecteur : « [...] *but of course this is me searching for meaning. Likely there is no meaning but it is my job to persist in the identification of tragedy nailed to nothing, and so I will.* » (85) Toutefois, le discours de Flood finira par être emporté à son tour par la folie ou la déraison du texte, comme en témoigne la deuxième partie du roman qui reprend cette fois les notes de Flood sur l'enquête :

The padlock is removed and placed in a sanitized container and taken to sit on a white shelf in a small room unexamined for the next sixty-seven hundred years until it is uncovered in the Fire of the Night of the Seize by a young being who takes the lock into his head and walks with it into a blue house the size of him built by a tiny sea new on the land.

---

**FLOOD:** *This last paragraph is not meant as an abstraction; I believe it to be true. I can't say exactly what it is that brought me to want to say it and then to know it should be said, but it should be known that it was not done with any intent but to serve the nature of this investigation. Ask me in the face if I believe that and I will tell you the same: paper and flesh. (120-1)*

Le sens devient de plus en plus risqué ; le travail sur la langue — qu'on imagine un travail de manipulation relevant des techniques de collage, de *cut-up*, de déformation



lexicale, de réagencement syntaxique laissant toutes de multiples traces comme autant de *glitches* à la surface du texte — achève de la rendre opaque et sibylline : « some days layer » (212), « The blood on the floor and **air** is hers, I know » (415), « and **the my** mind was cold » (354), « and the fingers up the holes and the holes **itself**... » (345), « I could not remember why I'd ever **went** » (375)... L'amorce d'intrigue policière se dissout, ruinant par la même occasion l'enquête et la promesse de résolution qu'elle pose sur le plan herméneutique. Flood disparaît dans les entrailles de la maison de Gravey, lui-même électrocuté à la fin de la deuxième partie tandis que sa folie meurtrière inexplicablement se propage à l'ensemble des États-Unis ; seule subsiste une voix narrative protéiforme brassant souvenirs et cauchemars sans attache ni origine, n'ayant *de facto* plus rien à raconter — ni plus personne à qui le raconter. *300,000,000* n'est donc pas tant le récit d'un meurtre que le meurtre de toute possibilité narrative, de tout enchaînement causal : chaque partie flotte dans un suspens temporel et se décline selon un régime non plus narratif mais plutôt itératif.

En d'autres termes, ce qui se passe dans le roman est paradoxalement peut-être l'absence de tout passage — de toute *relation* : à l'image d'un Gravey refusant toute action et se terrant dans le silence, rien ne (se) passe. Les jeux sur les multiples voix agrégées en bas de page tendent ainsi à mettre en doute, très tôt, la fiabilité de Flood. Les jeux de brouillage et d'effacement — « **[YOUR NAME]**: [*stricken from record*] » (373) —, d'obstruction (293), sont autant de trompe-l'œil, un vaste écran de fumée ne cachant rien, ne révélant rien si ce n'est, peut-être, la possibilité d'un délire paranoïaque à l'origine incertaine, ou, encore, le produit d'une simple spéculation : moment vide, attente hypothétique d'un retour, qui ne l'est pas moins, sur investissement.

Mais cette folie qui gagne le texte et en infiltre les rouages à tout niveau et jusque dans la syntaxe de la phrase, folie qui pourrait d'une certaine manière servir à racheter le régime textuel, à le rendre signifiant en en soulignant une *logique* qui lui serait propre, ne reviendrait-elle pas, précisément, à réinscrire du lien là où le texte s'évertue à le défaire ? La question ainsi soulevée, de façon assez violente du reste, demeure bien celle de la lecture — que fait-on lorsqu'on lit ; quelles modalités opératoires cherche-t-on à inscrire dans le texte ? Est-on jamais capable de prendre le texte pour ce qu'il *est* — soit indépendamment de ce à quoi on le rattache ?

Car évidemment, si tant est que le texte cherche à communiquer l'expérience d'une forme d'absolu, au sens de Meillassoux, celle-ci est non seulement éminemment paradoxale, mais aussi d'emblée contredite par l'entreprise critique dont le propre, précisément, est de tisser et nourrir du lien. Commenter le texte — ne serait-ce que pour dire qu'on ne le comprend pas, qu'il échappe à toute modalité critique usuelle — inscrit de force un lien qui le fausse et fait entrer le roman dans le jeu de relations plus ou moins fictives — qu'il est d'ailleurs peut-être amené à postuler lui-même dès le départ pour mieux s'en défaire<sup>2</sup>.

*De facto*, le texte — à l'image de Gravey dont l'insane ambition est de contaminer, pour l'éradiquer, l'ensemble de la population américaine, y compris après sa mort — incorpore de nombreuses références, qu'elles soient explicites dans certains décomptes opérés par le texte, ou implicites. Les cassettes vidéo et bandes de surveillance que les policiers sont amenés à visionner dans le cadre de l'enquête et qui déclencheront mystérieusement leur mort violente, peuvent ainsi renvoyer à la vidéo circulant dans *Infinite Jest* de David Foster Wallace, d'ailleurs explicitement référencé dans une des listes que dresse le roman, où il est question d'inventions diverses : « We invent swim fins. We invent the octant and the stove. We invent mail order, the lightning rod, the catheter; we invent the swivel chair, the flatboat, bifocals, the automatic flour mill. *Etc.* » (364) Ces inventions en nombre croissant ont sans doute pour but de témoigner de la grandeur américaine et se retrouvent mises sur le même plan que les textes ayant fait la gloire des lettres américaines, de *Moby-Dick* à *Infinite Jest* en passant par *The Making of Americans* ou *The Recognitions*, autant d'œuvres ayant ceci en commun d'être toutes plus ou moins volumineuses (364-367). Or à cette supposée grandeur se mêle — à moins qu'elle n'y contribue — l'évocation de meurtres de masse : « Henry Howard Holmes kills at least twenty-seven bodies [...], Jane Toppan kills at least thirty-one, *etc.* »

---

<sup>2</sup> Blake Butler a pu dire dans certains entretiens que le point de départ de *300,000,000* a été une expérience de lecture contrariée, celle de l'œuvre de Roberto Bolaño, et de *2666* en particulier — roman qu'il pensait détester autant qu'il avait détesté *Les Détectives sauvages*, mais qui l'a amené à réviser son jugement sur l'auteur chilien : « I applied my energy, at first, in trying to outdo a book I'd heard a lot about around then, Roberto Bolaño's *2666*, which everyone was describing as this grisly, brutal masterpiece. I read the book and actually liked it, but it turned out to be nothing at all like what I envisioned from its reputation, so I decided to try to write out that imagined book, to max out all my powers and frustration into the ultimate thing I could. » (Gibert)

On pourrait alors y voir une tentative pour tisser malgré tout des relations et inscrire le texte au sein d'une histoire — socio-culturelle et littéraire — à laquelle il participerait en toute connaissance de cause. Dire alors de 300,000,000 qu'il efface, rompt, saccage tout « lien » au profit d'une écriture autographe, enfermée, internée à l'instar de son personnage dans un espace clos et impénétrable, relève d'un coup de force critique ; sinon d'un non-sens tout à fait, du moins d'un déni ou d'une contradiction.

Pour autant, la forme dans laquelle ces liens sont postulés — à savoir celle de la liste, du catalogue, de l'itération —, tend dans le même temps à les mettre en question. La liste, en effet, a quelque chose d'arbitraire, comme le suggère d'emblée le rythme croissant et purement numérique sur lequel elle s'élabore ici, énumérant un (*swim fins*), puis deux (*the octant and the stove*), puis trois (*mail order, the lightning rod, the catheter*), puis quatre éléments (*swivel chair, the flatboat, bifocals, the automatic flour mill*). La liste n'élimine pas les relations — au contraire, elle les *pose* mais ne les explique pas, dessinant en leur sein une forme de disjonction radicale. Car au cœur de la liste se côtoient des éléments disparates que rien n'unit, rien si ce n'est l'artifice même de la liste : « a group of items loosely joined not by logic or power or use but by the gentle knot of the comma. » (Bogost, 38)

Ce qui ici (dys)fonctionne au seul niveau d'un chapitre est répercuté à l'ensemble du roman dont la continuité est régulièrement interrompue par un processus itératif qui peut se lire comme la transposition du régime propre à la liste sur un plan supérieur et structurel. Ainsi par exemple des diverses sections qui composent la dernière partie du roman, dont les *incipit* se reprennent et se démultiplient en permanence :

*I remember waking in the field. (413)*  
*I remember coming to the house. (414)*  
*I remember inside the house... (415)*  
*I close my eyes and open my eyes... (418)*  
*I open my eyes and I am my wife. (422)*  
*I close my eyes and open my eyes... (424)*  
*I close my eyes and try to open my eyes again... (433)*  
*I close my eyes and open my eyes... (435)*  
*I close my eyes and see the blood alone. (437)*  
*Etc.*

Or un tel procédé, privilégiant la reprise, le retour et la juxtaposition, enraye tout mouvement narratif en tant que celui-ci serait orienté vers et dynamisé par une fin, point

focal à partir duquel le roman, complet, achevé, pourrait ainsi prendre sens ; devenir explicable — raisonnable autant que raisonné.

L'horreur et la violence thématiques sur lesquelles se construit *300,000,000* ne seraient dès lors que prétexte à une violence plus profonde qui se retourne contre l'idée même du roman et, partant, de littérature.

The off-pitch sound of lists to the literary ear only emphasizes their real purpose: disjunction instead of flow. Lists remind us that no matter how fluidly a system may operate, its members nevertheless remain utterly isolated, mutual aliens. [...] Perhaps the problem is not with lists but with literature, whose preference for traditional narrative acts as a correlationist amplifier. Whether empathy or defamiliarization is its goal, literature aspires for identification, to create resonance between readers and the human characters in a work. (Bogot, 40-41)

Or c'est peut-être une telle résonance, une telle identification que *300,000,000* rend, sinon impossible en soi, difficile dans sa tentative de s'affranchir de tout « continuum » au profit d'un seul donné — immédiat, brouillé, brouillon : « Every image must be fused, each death brought open wide into the same sod of His body, all private histories carried into language outside continuum. » (32) Il y aurait là sans doute plus d'une contradiction. Mais l'atomisation du langage — dont une esquisse se devine dans l'utilisation parcimonieuse de la virgule chez Butler au profit de juxtapositions paratactiques : « There: there he is there in the mirror there this time he sees him he can catch him he is not her but him... » (151) —, son hypothétique sortie hors de tout continuum vise une forme de déliaison qui, non contente de se retourner contre l'écriture et de s'opposer farouchement à toute entreprise lectoriale<sup>3</sup>, servirait une autre pensée du texte, proprement spéculative. Ainsi que le remarque Eugene Thacker à propos des *Chants de Maldoror* :

To whom is literature and its relation to life directed, if not to the specifically human life that is able to qualify both life and literature? This is one of the central challenges put forth by Maldoror. The strange proposition of a non-literature, a literature not intended for humans, would seem also to necessitate a non-life, or a life that is neither simply human life-experience nor that of the life sciences. Maldoror is in every way a text poised against the human, even in terms of its literary form. (Thacker)

---

<sup>3</sup> Voir le commentaire qu'en fait un lecteur avisé : « I gotta say, it's a complicated and fractured read. I had a couple of "what-the-fuck-am-I-reading?" moments. » (« Book Review – Blake Butler, *300,000,000* »)

À certains égards, c'est une conclusion somme toute identique qu'on pourrait avancer au sujet de *300,000,000*.

Dans son sillage, une question se pose toutefois : qu'est-ce qu'un texte en dehors ou au-delà de toute lecture ? Si posée ainsi la question semble naïve, elle dessine néanmoins la perspective ontologique de tout texte en tant qu'*objet*<sup>4</sup>, et en tant qu'objet cessant d'être fonctionnel — miroir aux reflets brisés et méconnaissables, dans lequel l'humain ne se reconnaît plus car en surface s'y défait la fonction, soit la relation opérante, du texte-objet et de son langage, retranchés hors de toute relation. « [W]e define "object" as that which has a unified and autonomous life apart from its relations, accidents, qualities, and moments » (Harman 199).

On pourra alors y voir une chimère — ou le redoublement de l'idée même de littérature. Car, écrivait Gass :

[The writer] has only these little shapes and sounds to work with, the same saliva surrounds them all, every word is equally a squiggle or a noise, an abstract designation [...], and a crowd of meanings as randomly connected by time and use as a child connects his tinkertoys. (Gass 43)

Quoi qu'il en soit, une telle littérature, telle qu'elle se profile, fuyante, dans les pages de *300,000,000* — en tant que déni et rejet d'elle-même —, une telle littérature, si tant est qu'elle existe, si tant est qu'elle ne soit pas déjà autre chose que la projection fantasmée d'elle-même, le reflet déformé d'une pratique *ontographe*<sup>5</sup> (Bogost) et radicalement autre, *alien* et aliénée, inhumaine (Thacker), une telle littérature ne demeure sans doute qu'à titre spéculatif — dans un au-delà de tout à-venir, de tout revenir : « This was beyond any future, every future. » (32)

## SOURCES CITÉES

---

<sup>4</sup> Dans la définition, plus ou moins lâche, qu'en donnent les philosophes du courant dit « réalisme spéculatif » aux États-Unis, autre nom de l'*object-oriented ontology*, sous l'égide de penseurs comme Graham Harman ou Timothy Morton, mouvance philosophique que les travaux de Quentin Meillassoux ont en partie aidée à structurer.

<sup>5</sup> « Ontography is a practice of increasing the number and density, one that sometimes opposes the minimalism of contemporary art. Instead of removing elements to achieve the elegance of simplicity, ontography adds (or simply leaves) elements to accomplish the realism of multitude. It is a practice of exploding the innards of things—be they words, intersections, shopping malls, or creatures. This "explosion" can be as figurative or as literal as you like, but it must above all reveal the hidden density of a unit. » (Bogost, 58)

BEN. « Book Review – Blake Butler, *300,000,000* ». *Dead End Follies*. 8 octobre 2014. <http://www.deadendfollies.com/blog//2014/10/book-review-blake-butler-300000000-2014.html> (Consulté le 22 mai 2018)

BOGOST, Ian. *Alien Phenomenology, Or What It's Like to Be a Thing*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2012.

BUTLER, Blake. *Ever*. Nairobi/Detroit : Calamari Press, 2009.

BUTLER, Blake. *Scorch Atlas*. Chicago : Featherproof Books, 2009.

BUTLER, Blake. *There Is No Year*. New York : Harper Perennial, 2011.

BUTLER, Blake. *Sky Saw*. New York : Tyrant Books, 2012.

BUTLER, Blake. *300,000,000*. New York : Harper Perennial, 2014.

GASS, William. *On Being Blue* (1976). Boston : Nonpareil Books, David R. Godine Publisher, 2007.

GIBERT, Tiffany. « Blake Butler Interview: 'I wanted this book to be filled with passwords' ». *Time Out*, 9 octobre 2014, <https://www.timeout.com/newyork/books/blake-butler-interview-i-wanted-this-book-to-be-filled-with-passwords> (Consulté le 22 mai 2018)

HARMAN, Graham. *Towards Speculative Realism. Essays and Lectures*. Winchester : Zero Books, 2010

MEILLASSOUX, Quentin. *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. Paris : Seuil, 2006.

THACKER, Eugene. *Tentacles Longer Than Night. [Horror of Philosophy Vol. 3]*. Winchester : Zero Books, 2015 (version *e-book*).