



**HAL**  
open science

# L'écriture de l'accident dans la fiction de Rick Moody

Sophie Chapuis

► **To cite this version:**

Sophie Chapuis. L'écriture de l'accident dans la fiction de Rick Moody. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012. Français. NNT : 2012PA030165 . tel-00935831

**HAL Id: tel-00935831**

**<https://theses.hal.science/tel-00935831>**

Submitted on 24 Jan 2014

**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.

**UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3**

ED 514 – EDEAGE : Études anglophones, germanophones et européennes

EA 4398 – Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone  
(Prismes / Vortex)

Thèse de Doctorat en études anglophones

Sophie CHAPUIS

**L'ÉCRITURE DE L'ACCIDENT DANS LA FICTION  
DE RICK MOODY**

Thèse dirigée par le Professeur Marie-Christine LEMARDELEY

Soutenue le 10 décembre 2012

**Jury :**

Mme le Professeur Anca CRISTOFOVICI, Université de Caen – Basse Normandie

Mme le Professeur Marie-Christine LEMARDELEY, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Mme le Professeur Claire MANIEZ, Université Stendhal – Grenoble 3

Mme le Professeur Christine SAVINEL, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3



## *Résumé*

L'œuvre de Rick Moody échappe à toute tentative de catégorisation générique, elle est à la croisée de styles qui s'entrechoquent et se heurtent pour donner naissance à une prose hétéroclite. Cette fiction protéiforme n'en demeure pas moins traversée par la répétition d'un motif invariant : l'accident. C'est le paradoxe de cette observation qui constitue le point de départ de cette thèse. Comment l'accident, dont le surgissement paraît toujours fulgurant, instantané et unique, peut-il se voir répété, décliné et transformé en un principe structurant qui préside à la composition de l'œuvre de Rick Moody ? Pour répondre à cette question, il faut nécessairement changer le présupposé sur lequel repose la définition de l'accident pour qu'il ne soit plus seulement envisagé comme ce qui arrive de manière accidentelle mais pour que soit révélée également sa dimension essentielle. Cela revient à proposer l'hypothèse que l'accident est toujours déjà là, qu'il est ontologique. Ce changement de perspective, rendu possible par une manipulation temporelle, encourage, sur le plan de l'analyse littéraire, une étude de la temporalité de l'accident. Son surgissement induit plus largement la question de la représentation de la réalité tandis que sa répétition autorise son inscription dans une durée. Provoquant toujours une rupture, la temporalité de l'accident est double car elle a la possibilité à la fois de mettre un terme et de faire éclore un nouveau début. L'accident crée des formes et des cycles, il surgit, dure, détruit, mais aussi régénère.

***Mots-clés : Littérature américaine contemporaine, roman, nouvelles, Rick Moody, accident, catastrophe.***

## *Abstract*

The books of Rick Moody evade all possibility for a generic categorization. They stand at the crossroads of different styles which collide with one another and give birth to a heterogeneous prose. However, at the heart of Moody's protean fiction is to be found a recurring motif: the accident. The repetition of this pattern and the paradox it arises are what started this dissertation. How can such a motif be repeated and transformed into an unvarying organization principle since, at its core, the accident is supposed to happen in a flash, only once? The answer to this question lies in a change of perspective. The definition of the accident needs to be challenged so that it allows for the possibility to consider it not only as what happens accidentally but what is bound to happen by necessity. It all amounts to suggesting that the accident is ontological; it is always already present, on the verge of happening. This temporal shift makes it necessary, in a literary perspective, to analyze the temporality of the accident. The sudden appearance of the accident raises questions about the strategies fiction has at its disposal to represent reality. The repetition of the accident induces also a reflection on its duration. The break-up it necessarily generates reveals its dual temporality: it either comes as an ending or as a possibility for a new beginning. The accident creates different shapes, forms and cycles as it comes up, destroys and regenerates.

***Keywords: Contemporary American literature, novel, short stories, Rick Moody, accident, catastrophe***

## *Remerciements*

Mes premiers remerciements vont à ma directrice de thèse, Marie-Christine Lemardeley, en qui j'ai toujours pu trouver une écoute attentive, de la confiance et de la bienveillance. Je la remercie autant pour son soutien que son exigence.

Je remercie également les membres du jury d'avoir lu mon travail, le Professeur Maniez, le Professeur Savinel auprès de qui j'ai tant appris lors de ma préparation à l'agrégation, et le Professeur Cristofovici avec qui j'ai eu la chance d'être collègue lors de mes années d'ATER à Caen.

Je souhaite remercier aussi Françoise Palleau-Papin et Hélène Quanquin pour m'avoir toutes les deux offert mes premières chances de publications dans des projets aussi variés que stimulants.

Mes remerciements vont aussi à Rédouane Abouddahab qui dirigea mon mémoire de Master et sans qui je ne serais jamais devenue américaniste aujourd'hui.

Si la recherche est souvent un travail solitaire, la fin de la thèse l'est beaucoup moins et je voudrais saluer tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à cette thèse.

Je remercie infiniment ma sœur Marielle pour ses patientes relectures ainsi qu'Alice Béja, Aloysia Rousseau, Benoît Morel, Marie Moreau, Soraya Guénifi, Adeline Chevrier-Bosseau, Sabine Lauret, Laetitia Sansonetti et Violaine Lambert pour leurs conseils francs et précieux ainsi que leur aide.

Je remercie tous ceux qui ont été des soutiens constants, Vincent Bucher, Flora Valadié, Mélanie Heydari, Jaine Chemmacherry, Yohanna Alimi, Amélie Golven et Audrey Souchet.

Je tiens à saluer ici celui sans qui cette thèse ne pourrait exister, Rick Moody. Je lui suis extrêmement reconnaissante d'avoir toujours pris le temps de me rencontrer, que cela soit à Providence, à Toulouse ou à New York. Merci d'avoir écrit tous ces livres.

Merci à ma famille et à ma mère en particulier.

Merci à Florian d'avoir toujours été là, sans jamais douter.



*Liste des abréviations :*

*GS : Garden State*

*IS : The Ice Storm*

*RBAH : The Ring of Brightest Angels around Heaven*

*PA : Purple America*

*Dem : Demonology*

*BV : The Black Veil*

*Div : The Diviners*

*RL : Right Livelihoods*

*FFD : The Four Fingers of Death*





# Sommaire

INTRODUCTION .....	11
<b>PREMIÈRE PARTIE : .....</b>	<b>29</b>
<b>GÉNÉALOGIE DE L'ACCIDENT OU L'ÉMERGENCE D'UN PRINCIPE DE COMPOSITION</b> .....	<b>29</b>
CHAPITRE 1 : CONSTAT D'ACCIDENTS .....	35
1.1 <i>Le potentiel narratif de l'accident</i> .....	36
a) L'accident mis en scène .....	38
b) L'accident simulé .....	44
1.2 <i>Menace sur la représentation</i> .....	52
a) La réalité en question .....	52
b) La réalité sous contrôle : le narrateur « pyrotechnique » .....	63
1.3 <i>Pour une fiction de l'accident</i> .....	71
a) Contre l'accident en « temps réel » .....	72
b) L'accident ou la catastrophe narrative .....	78
CHAPITRE 2 : « ONTOLOGIE DE L'ACCIDENT » .....	89
2.1 <i>À l'horizon, la mort</i> .....	89
a) Le temps du sursis : menace ou répit ? .....	90
b) La mort en jeu .....	98
2.2 <i>À l'origine, la chute</i> .....	104
a) À rebours : reconquérir l'origine .....	105
b) A comme Accident .....	112
CHAPITRE 3 : DU RITE À LA RÉPÉTITION .....	121
3.1 <i>L'accident rituel</i> .....	121
a) Rite de passage .....	122
b) Performance mimétique .....	129
3.2 <i>L'accident matriciel</i> .....	133
a) La digression ou l'accident narratif .....	133
b) La répétition : le retour du même ? .....	140
<b>DEUXIÈME PARTIE : .....</b>	<b>153</b>
<b>CORPS ACCIDENTÉS, DE LA RECOMPOSITION À LA DÉCOMPOSITION.....</b>	<b>153</b>
CHAPITRE 4 : « NOBODY EVER DIED... » OU LES CORPS RESSUSCITÉS .....	159
4.1 <i>Derrière le voile noir : la parole hantée</i> .....	160
a) Écriture ventriloque .....	160
b) Le corps hanté .....	173
4.2 <i>L'Écriture du supplément</i> .....	183
a) Dialectique du gain et de la perte .....	185

b) Le supplément ou l'inachèvement.....	193
<b>CHAPITRE 5 : MENACE DE LA DÉCOMPOSITION .....</b>	<b>201</b>
5.1 <i>Gothique en décomposition</i> .....	203
a) Le gothique ou l'expression de la menace.....	203
b) <i>Purple America</i> ou la parodie gothique.....	216
5.2 <i>Corps en crise</i> .....	235
a) Chromatique de l'accident nucléaire .....	236
b) « Fear of falling » : menace sur la masculinité blanche .....	245
<b>TROISIÈME PARTIE : .....</b>	<b>263</b>
<b>DE L'ACCIDENT À LA CATASTROPHE.....</b>	<b>263</b>
<b>CHAPITRE 6 : CHRONIQUE D'UNE CATASTROPHE ANNONCÉE.....</b>	<b>269</b>
6.1 <i>L'anticipation de la catastrophe</i> .....	270
a) Face à la menace, la paranoïa .....	270
b) Modalité de la catastrophe : « à la fois nécessaire et probable » .....	281
6.2 <i>La catastrophe à l'épreuve de la fiction</i> .....	290
a) Mise en récit de la catastrophe .....	290
b) Quelle mémoire de la catastrophe ? .....	295
<b>CHAPITRE 7 : LA CATASTROPHE INAUGURALE : UN NOUVEAU RÉCIT DES ORIGINES ?</b>	
.....	301
7.1 <i>Angoisse des origines</i> .....	302
a) « la reconquête du point 0 » .....	302
b) Un possible / impossible ailleurs.....	308
7.2 <i>À l'origine, une fiction</i> .....	320
a) L'origine spéculative.....	320
b) La fabrique des mythes .....	326
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>335</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>345</b>

## INTRODUCTION

Entrer dans la fiction de Rick Moody revient à pousser la porte d'une maison qui viendrait d'être rénovée : les lieux sont familiers mais le décor a changé. S'y côtoient tant de styles qu'on qualifiera volontiers l'intérieur d'éclectique, ou peut-être, comme il se dit en architecture d'intérieur, de « Contemporary Eclectic »<sup>1</sup>. C'est d'ailleurs l'œuvre elle-même qui nous souffle cette expression lorsque, dans *Purple America*, la décoratrice d'intérieur se félicite de son aménagement de la résidence familiale des protagonistes :

[A] playful dialogue between old and new. For example, conventional oaks and marbles, the materials of her antique cabinets and desks and tables, would coexist with stylish new objects. There would be reverence for the past as well as a wink in the direction of the future. I like to call the look we came up with Contemporary Eclectic. (PA 115)

La maison des Raitliffe<sup>2</sup> fait coexister l'ancien et le nouveau dans un dialogue amusé entre le passé et le présent. Le jeu est central dans son aménagement. Il l'est tout autant dans l'architecture de la maison de Moody qui joue à mettre en lumière différents héritages pour mieux, parfois, les mettre en pièces, parfois, les rénover. Son outil, c'est le style. Pour le critique Joseph Dewey<sup>3</sup>, tout est question de style, c'est lui qui va à la rencontre de l'histoire et non l'inverse : « Where once story led

---

<sup>1</sup> « Contemporary Eclectic » se dit en architecture pour qualifier un style qui recourt à des matériaux modernes pour recréer des styles traditionnels.

<sup>2</sup> L'action de *Purple America* (1997) se déroule principalement dans la demeure des Raitliffe située à Fenwick, dans le Connecticut. La maison se caractérise par un très grand mélange de styles et abrite un large éventail d'objets en tous genres : les reliques de l'ère coloniale côtoient les dernières pièces à la mode tandis que l'extérieur, tout en pierre, a des airs de manoir Tudor.

<sup>3</sup> Publié en 2003 dans *The Review of Contemporary Fiction*, l'article de Joseph Dewey est le seul qui dresse panorama complet de la première décennie d'écriture de Rick Moody, de *Garden State* à *The Black Veil*, soit de 1992 à 2002. Son étude est découpée de façon chronologique mais elle met en évidence, dans chacune des œuvres, la virtuosité du style et du langage.

to style, here style leads to story » (Dewey 20)<sup>4</sup>. C'est l'exploration des styles qui permet à l'auteur de déambuler dans une maison qui abrite un patrimoine aussi riche qu'hétéroclite, mêlant les influences de Hawthorne, Melville, Vonnegut, Beckett, Artaud, Dante et bien d'autres<sup>5</sup>. Sa maison, c'est celle de la fiction que bâtissait Henry James dans sa préface à *The Portrait of a Lady*. La métaphore de James opère d'une façon puissante dans l'œuvre de Moody car leurs deux maisons partagent des caractéristiques communes. Elles sont aussi curieusement bâties l'une que l'autre, c'est le mélange des styles qui les rapproche :

The house of fiction has in short not one window, but a million – a number of possible windows not to be reckoned, rather; every one which has been pierced, or is still pierceable, in its vast front, by the need of apertures, of dissimilar shape and size, hang so, all together, over the human scene that we might have expected of them greater sameness of report than we find. They are but windows at best, mere holes in a dead wall, disconnected, perched aloft; they are not hinged doors opening straight upon life. (James 45-46)

La maison de James n'est pas construite selon les règles de l'art, elle n'est qu'une façade sans fondations et repose sur une structure bancale. Comme le souligne Ellen Eve Frank, elle ne répond d'aucun canon esthétique et peinerait même à servir de modèle aux plus éclectiques des architectes victoriens<sup>6</sup>.

Percée d'ouvertures en tous genres, la maison de James est un lieu de passage où la circulation entre le dedans et le dehors est rendue possible par les millions de fenêtres qui sont tout autant de points de vue sur le monde, par ces trouées qui

---

<sup>4</sup> Selon Dewey, Moody s'inscrit en faux contre une tradition réaliste : « Indeed Moody boldly reverses the axiom of realism: where once story led to style, here style leads to story. The prose - not the story - is the initial encounter » (Dewey 20).

<sup>5</sup> La somme des influences de Moody est telle qu'elle a tendance à affoler la critique qui cherche tant bien que mal à circonscrire son œuvre dans un héritage précis. Notre ambition ne sera pas de faire apparaître une archéologie de l'écriture de Moody mais de comprendre comment ces influences contribuent à créer la voix propre de l'auteur.

<sup>6</sup> « The house James raises curiously suggests no building we have ever seen; and if we were to see it, it would be “ugly” by even Victorian standards. Whereas Victorian architects of the eclectic school did claim to rationalize into an aesthetic whole architectural styles which, like James's many-styled windows, clashed and jarred, few would admit with pride to having “pierced” their building façades with a million “apertures” of which only the best were called windows, the others being “mere holes” » (Frank 182).

laissent passer des courants littéraires. La maison de James, c'est surtout la maison de la fiction américaine, toujours vouée à être en déséquilibre, ses fondations se trouvant des deux côtés de l'Atlantique. La métaphore envisage la fiction en termes d'espace et c'est d'ailleurs ainsi que, selon Julie Wolkenstein, la littérature américaine doit être envisagée :

Après James, et au risque de simplifier, deux directions s'offrent aux romanciers américains : la reprise infinie du thème européen, la représentation parfois critique d'un patrimoine inépuisable ou l'adaptation résolue au milieu naturel, à l'espace natal. D'un côté le retour aux sources, de l'autre, la création de mythes originaux. Il y a une littérature américaine ancrée dans l'immensité, la sauvagerie, la terre inculte, l'absence assumée de jardins. (Wolkenstein in Levillain 206)

S'offrent d'une part au romancier la continuité, l'héritage, la filiation, et d'autre part, la transgression, la rupture, une certaine idée de l'américanité en somme<sup>7</sup>. Il nous semble que l'originalité de la fiction de Moody tient à ce qu'elle ne se limite pas à l'une ou l'autre direction, mais explore les deux, non pas simultanément mais successivement. Ce double mouvement participe de son éclectisme<sup>8</sup> et il nous semble crucial de l'identifier avant même d'examiner plus en détail les enjeux de cette étude, à savoir l'écriture de l'accident. En effet, c'est à la lumière de cet « éclectisme contemporain » qu'on pourra montrer la difficulté pour la critique de circonscrire l'œuvre de Moody dans un genre, l'aporie générique ne semblant pouvoir être résolue que par le repérage d'un motif cohésif et structurant que nous proposons comme étant l'accident.

---

<sup>7</sup> On relèvera que, dans l'article qu'il consacre à la fiction de Moody, Joseph Dewey cite, en exergue, une phrase de l'auteur : « I want to be an American writer » (Moody in Dewey 7). Être un écrivain américain ne semble donc pas aller de soi, on le devient au terme d'un processus, d'un cheminement.

<sup>8</sup> Il faut noter que l'éclectisme est une méthode philosophique datant du troisième siècle avant l'ère chrétienne et enseignée par le philosophe Potamon à Alexandrie. Elle repose sur la réconciliation de divers systèmes dans le but d'en créer un seul, unique et synthétique. Leibniz et Victor Cousin ont démontré l'importance de l'éclectisme dans la recherche de la vérité. Bien que non mu par une recherche de vérité, l'éclectisme, en littérature, participe d'un même travail de synthèse, passant notamment par la réappropriation d'influences et d'héritages.

Dans les vingt années<sup>9</sup> qui constituent jusqu'à ce jour la carrière de l'auteur, on distinguera deux grands mouvements qui sont chacun à envisager en termes d'espace. Le premier, pour reprendre la métaphore jamesienne, va vers l'intérieur de la maison, il est une prise de possession des lieux qui passe par une réappropriation de son patrimoine. Le second est, quant à lui, inverse car il va vers l'extérieur, amorçant l'échappée et la fuite. Si l'on tente précisément de dater cette évolution, on pourra opérer une distinction entre les œuvres publiées avant et après *The Black Veil*<sup>10</sup>, le roman, paru en 2002, marquant à la fois la fin d'une première décennie d'écriture et le début d'une nouvelle. La différence majeure entre ces deux mouvements tient à l'espace : confiné et clos dans un premier temps, il devient infini et illimité par la suite.

Le premier mouvement comprend quatre romans, *Garden State* (1992), *The Ice Storm* (1994) *Purple America* (1997), *The Black Veil* (2002) et deux recueils de nouvelles, *The Ring of Brightest Angels around Heaven* (1995), *Demonology* (2001). Dans ces premiers textes, on ne sort guère des maisons, l'espace y est souvent circonscrit, exception faite de *The Black Veil* qui prend la route, celle qui mène le narrateur jusqu'au Maine de ses racines. Tous les romans se passent dans les banlieues qui longent la côte Est et remontent d'Hoboken jusqu'au Maine. Le terrain d'observation privilégié y est la famille et il est par conséquent logique que se déploie une série de questionnements liés à la filiation, à l'héritage, et à la transmission. L'exploration des sources ne peut empêcher la recherche d'une origine lointaine, tenue à distance moins par le temps que par l'espace, celui d'un océan auquel les personnages semblent toujours irrésistiblement attirés<sup>11</sup>. La fiction

---

<sup>9</sup> Rick Moody publie *Garden State*, son premier roman, en 1992. Le dernier paru à ce jour est *The Four Fingers of Death*, en 2010.

<sup>10</sup> Le texte a un statut particulier puisqu'il est tout d'abord publié sous le titre *The Black Veil, a Memoir with Digressions* avant que l'auteur ne décide d'en retirer le sous-titre. Présenté comme une autobiographie, il se transforme rapidement en un roman dont la quête des origines n'est pas seulement celle de l'auteur mais celle du pays tout entier. Nous aurons l'occasion d'explicitier ce glissement de l'individuel au collectif à plusieurs reprises dans notre travail, notamment dans le chapitre six.

<sup>11</sup> Nous ne sommes jamais loin des côtes dans la fiction de Rick Moody. Dans *Garden State*, l'Hudson River qui sépare Hoboken de New York City est un océan miniature qu'il est difficile de franchir pour les personnages. Dans *The Ice Storm* et *Purple*

de Moody commence à l'intérieur des maisons car elle investit métaphoriquement la « maison de la fiction », cherchant à s'imprégner de son héritage, à se saisir de son patrimoine. Dans ce premier temps, il n'y a pas encore d'immensité mais l'espace confiné de la banlieue, là où l'alignement des maisons cache des jardins bien entretenus, héritage lointain d'une tradition européenne. Même s'il n'a plus rien d'édénique, le jardin est toujours présent, l'acceptation de sa corruption n'empêchant pas la réactivation de son imaginaire biblique. Le titre seul de *Garden State* suffit d'ailleurs à le convoquer tandis que, dans *The Ice Storm* et *Purple America*, adossé aux élégantes maisons de banlieue, il semble figé dans une tradition immuable<sup>12</sup>. Les maisons se dressent telles des forteresses de la Vieille Europe, Pierre-Yves Pétillon relève notamment le « manoir Tudor » (Pétillon 2002, 60) qui sert de décor à *Purple America*. La fiction de Moody est habitée par le passé et s'inscrit, de façon exagérée, dans une tradition qu'elle s'emploie visiblement à faire apparaître. La révérence au passé se traduit par un excès de références au passé. Comme le souligne Pierre-Yves Pétillon, « la fiction est ici fournie clés en main, avec appareil critique pré-formaté. En annexe vide-grenier on a parfois droit aux « sources primaires » : vieux bouquins écornés, collection de cassettes audio repiquées » (Pétillon 2002, 58). L'auteur expose les fondations de sa fiction au grand jour, il nous fait visiter le patrimoine littéraire qui l'a construit, et ce, particulièrement dans ses nouvelles, sorte d'antichambre expérimentale<sup>13</sup> de ses

---

*America* l'action se déroule près des côtes du Connecticut, entre New Canaan, Darien, Stamford, Old Saybrook, New London, là où les bras de mer sont partout, encerclant de toutes parts la côte déchiquetée.

<sup>12</sup> Dans *The Ice Storm*, il est intéressant de noter que le jardin apparaît sur le mode de la rêverie pendant le sommeil de l'un des protagonistes : « In Hood's dream, a special tax had been levied against him because of fruit-bearing trees growing in his yard on Valley Road » (*IS* 205). Dans *Purple America*, le héros tombe dans un jardin qui semble être figé dans le temps : « [H]e happens fortuitously into an idyllic backyard. It opens before him. A backyard from the past » (*PA* 146). Sur le jardin et sa corruption, voir notre chapitre quatre.

<sup>13</sup> Selon l'article de Joseph Dewey, c'est en ces termes que l'auteur envisage ses nouvelles : « They are what he has frequently and happily termed his "weird shit." The stories are each discrete experiments in upsetting conventions, reimagining formal boundaries; they deliberately push to an extreme an "idea" rather than rest content to simply tell a story » (Dewey 30). Les trois recueils de nouvelles contiennent un total de 26



romans. Dans « Primary Sources »<sup>14</sup>, nouvelle à laquelle Pétillon fait ici référence, l'auteur semble nous donner toutes les clés de sa fiction dans un texte qui se présente comme une bibliographie prête à l'emploi qu'on croirait destinée au critique. De Platon à Barthes, en passant par Hawthorne, Joyce ou Gaddis, l'auteur fait apparaître l'archéologie de son écriture. Pour autant, Moody ne remet jamais complètement les clés de sa fiction au lecteur ou bien, quand il tente de le faire, c'est pour mieux l'égarer – on pensera seulement à *The Black Veil* qui, à grand renfort de témoignages et de références, promet, dans une autobiographie, de lier l'histoire familiale des Moody à celle, littéraire de Hawthorne, avant de nous faire comprendre que cette généalogie est un rêve et que le passé demeure à inventer.

C'est *The Black Veil* qui extrait l'auteur de l'espace confiné de la maison et le lance sur la route. Parti en quête de sa propre histoire, l'auteur se retrouve en quête de la grande histoire, celle de l'Amérique, qui reste toujours à écrire. Tout se passe comme si l'immensité du territoire se substituait alors à l'immensité de l'héritage. Le respect du passé se fait défiance et affranchissement, ce n'est pas dans le temps qu'il semble falloir chercher à s'enraciner mais dans un renouvellement de l'espace. Dans ce second mouvement, on inclura un recueil de nouvelles, *Right Livelihoods* (2007) et deux romans, *The Diviners* (2005) et *The Four Fingers of Death* (2010). Chacun à sa façon tente de s'ancrer dans l'immensité du territoire, à la recherche de sources proprement américaines. Comme l'indique le titre de *The Diviners*, la quête des sources se fait littéralement, l'art de la divination (*divining*) et de la prophétie se substituant à toute entreprise épistémologique ou historique. Dans l'une des nouvelles de *Right Livelihoods*<sup>15</sup>, l'explosion qui ravage New York fait table rase d'une ville où il devient alors possible de faire advenir à nouveau l'origine. *The*

---

nouvelles, toutes ne pourront faire l'objet d'un traitement particulier dans cette étude mais celles s'articulant directement à l'écriture de l'accident seront très largement exploitées.

<sup>14</sup> La nouvelle parue en 1995 dans *The Ring of Brightest Angels around Heaven* se compose d'une longue liste de références bibliographiques tandis que la nouvelle s'écrit dans les franges du texte, dans les notes de bas de page. On trouve dans la liste tout un condensé des classiques de la théorie littéraire allant de Roland Barthes à André Breton, en passant par Umberto Eco, Jacques Derrida ou Michel Foucault.

<sup>15</sup> Il s'agit de la troisième nouvelle « The Albertine Notes ».

*Four Fingers of Death* réactive l'utopie de la planète Mars et de sa conquête, sa terre vierge renforçant le désir tout américain de s'originer dans un ailleurs.

Si cet effort de catégorisation fait coïncider un mouvement spatial, du point de vue fictionnel, et chronologique, du point de vue de la composition de l'œuvre, il est toutefois inopérant sur le plan générique car la fiction de Moody, qu'elle s'inscrive dans un héritage ou qu'elle s'en affranchisse, se plaît à renouveler les formes, brouiller les genres, l'auteur lui-même cherchant délibérément à égarer son lecteur. Lorsque David Ryan interroge Rick Moody sur l'éventuel héritage littéraire à l'œuvre dans son écriture, il répond : « The modernist notion that anything is possible, the postmodernist notion that everything is exhausted, the post-postmodernist notion that since everything is exhausted, everything is permitted » (Moody in Ryan). Si Moody justifie, en défiant la théorie, l'éclectisme qui le caractérise, sa remarque, au-delà de la simple formule, soulève une question majeure qui traverse la littérature américaine contemporaine : qu'écrire de nouveau au tournant d'un siècle ? Comment se penser PRÉcurseur quand on est alourdi par un héritage littéraire qui condamne l'écrivain américain à être doublement POST, qu'il soit postmoderne, post-postmoderne<sup>16</sup> ? La formule de Moody ne nous empêchera pas d'explorer les manifestations de ces différents héritages au cours de notre étude mais nous la soulignons ici car il nous semble qu'elle contribue grandement à comprendre la démarche de l'auteur dans sa volonté à la fois d'expérimenter les genres et de les renouveler. L'éclectisme de Rick Moody participe donc d'un véritable système qui consiste à mettre le langage à l'épreuve de différents genres, de différents héritages.

---

<sup>16</sup> L'adjectif post-postmoderne est utilisé par certains critiques comme Andrew Hoberek ou Katrin Amian mais on le doit surtout à Robert McLaughlin qui identifie chez des auteurs comme Jonathan Franzen, David Foster Wallace, Lydia Davis ou encore Rick Moody un retour à une forme plus traditionnelle de narration marquée toutefois par un héritage postmoderne indéniable : « The emphasis among the younger writers I've talked about here, the post- postmodernists, is less on self-conscious wordplay and the violation of narrative conventions and more on representing the world we all more or less share » (McLaughlin 66-67).

Les multiples directions empruntées par l'auteur ont pour conséquence un éparpillement inévitable de la masse critique<sup>17</sup> publiée à son sujet. On peut d'ailleurs se demander si l'effort de catégorisation ne relève pas d'une gageure tant il semble d'avance voué à l'échec. Si aucune monographie n'est à ce jour consacrée à l'auteur, les articles universitaires, peu nombreux, sont suffisamment denses pour qu'on recense toutefois trois approches thématiques récurrentes de son œuvre : le gothique de banlieue, la famille, et le langage. La première inscrit l'œuvre de Moody dans l'héritage du gothique de banlieue tout en montrant la subversion de ses conventions (Kenneth Millard, Catherine Jurca)<sup>18</sup> tandis que la seconde l'envisage principalement sous l'angle de la famille ou du roman familial (Béatrice Pire, Nathalie Crom)<sup>19</sup>. Chaque approche souligne la virtuosité du langage de l'écrivain mais c'est sans conteste Joseph Dewey qui en livre l'étude la plus approfondie faisant remarquer que l'auteur s'essaie à toutes sortes de langages pour les mettre tour à tour en scène : « Moody's fiction is perhaps more profitably approached as a masquerade, a staged performance that manipulates experience into language systems » (Dewey 18). Cette variété du langage participe de ce que nous appelons l'« éclectisme contemporain » de Moody et que Dewey inscrit dans la versatilité d'un héritage à la fois postmoderne et réaliste. En qualifiant l'auteur de « compassionate postmodernist » et de « voyeur-realist »<sup>20</sup> (Dewey 13), il inscrit le

---

<sup>17</sup> Nous mentionnerons principalement les articles universitaires publiés sur Rick Moody en excluant une grande partie des dizaines d'écrits parus dans la presse quotidienne ou hebdomadaire au cours de ces vingt années. Notre bibliographie ne procède d'ailleurs pas à un relevé exhaustif de tout ce qui a été publié sur l'auteur dans la presse mais fait le choix de mettre en avant certains articles seulement qui nous semblent avoir une portée significative.

<sup>18</sup> Nous revisiterons l'héritage gothique de Moody au chapitre quatre dans un cheminement qui nous mènera de Nathaniel Hawthorne au gothique de banlieue né dans les années 1950.

<sup>19</sup> Empruntée à Freud, l'expression « roman familial » sera reprise par Marthe Robert pour explorer la fiction des origines. La référence sera explicite dans l'analyse de Béatrice Pire, latente dans celle de Nathalie Crom, toutes deux proposant une étude de *The Black Veil*.

<sup>20</sup> Nous aurons l'occasion de revenir largement sur l'ambivalence de ses deux héritages dans notre chapitre un. Pour l'heure, soulignons que Joseph Dewey observe l'héritage postmoderne de Rick Moody à travers son goût pour l'expérimentation formelle, l'affection pour les listes, la propension aux mélanges entre la culture classique et

paradoxe au cœur même de son écriture, forçant le compromis entre deux courants de prime abord difficilement réconciliables. C'est sans doute en ce sens qu'il faut aussi entendre l'hypothèse de Pascale Antolin qui, dans un article sur les corps décomposés, propose « l'hétérogénéité » comme « principe fondamental » dans sa lecture de *Purple America*, l'auteur, selon elle, ne laissant pas « la moindre place à la transcendance, à la possibilité d'une totalité retrouvée » (Antolin 75). Les directions que nous venons d'esquisser peuvent décourager le critique en laissant à penser que l'œuvre de Moody est vouée à n'être étudiée que par bribes, les œuvres s'excluant les unes des autres.

L'enjeu de notre thèse est pourtant de démontrer qu'en dépit de son caractère éclectique et hétéroclite, la fiction de Moody est traversée de part en part d'un motif récurrent qui transcende les œuvres et leur donne une cohésion organique : l'accident. Nous irons plus loin en soutenant que l'accident articule la fiction de Moody car il fonctionne comme un principe de composition qui en structure et sous-tend l'ensemble. Le titre que nous choisissons pour notre travail ne va alors pas de soi puisque l'écriture de l'accident suppose qu'on le transforme en un motif répété alors que, par définition, il échappe à la répétition. En effet, dans son sens latin d'*accidens*, l'accident est littéralement « ce qui arrive », sa survenue, ayant un caractère unique, exclut sa répétition à l'identique. Formé de la combinaison suivante, *ad cadere* ou « ce qui tombe », l'accident est très précisément « ce qui mène à la chute ». Il est donc « le facteur même de la non-cohésion » (Fleury 130) car il se pense en termes de choc et d'imprévu. Tout l'enjeu de notre travail sera alors d'envisager l'accident comme étant, au contraire, un principe de cohésion dans l'œuvre de Moody pour mettre au jour sa mécanique. L'unité qui semblait faire défaut à l'œuvre, nous la trouverons donc paradoxalement dans la transformation d'un principe de non-cohésion en un principe de composition qui transcende l'œuvre de Moody.

---

populaire, l'enthousiasme pour la parodie et le détournement des codes. En revanche, il décèle chez Rick Moody, mais également chez des auteurs tels que Richard Powers, Jonathan Franzen, Donald Antrim ou encore Jeffrey Eugenides, une tendance à faire retour vers une fiction réaliste de structure plus classique qui redonne corps aux personnages, ne sacrifie plus l'intrigue au profit de la seule expérimentation formelle.

L'accident y apparaît sous plusieurs formes, la première, la plus visible, étant l'accident de voiture qu'il faudra se garder d'étudier à la lumière de sa seule portée biographique<sup>21</sup>. On niera difficilement que l'accident automobile ne trouve pas sa source dans l'histoire intime de l'auteur mais ce qui devra attirer notre attention, c'est combien l'accident de voiture, cristallisant précisément « ce qui arrive » dans tout ce que la réalité a de plus chaotique et de désordonné, survient, paradoxalement, dans la fiction de Moody, de manière répétée, se constituant en un principe structurant qui permet d'articuler, par exemple, tout un recueil de nouvelles<sup>22</sup>. Parce qu'il n'est pas seulement envisagé comme une irruption du spontané et de l'inattendu dans l'œuvre de Moody, l'accident doit faire l'objet d'un réexamen théorique pour qu'on puisse inclure à notre étude ce que nous pensons être trois autres de ses manifestations : la chute, la maladie et la mort. Cela suppose en effet d'envisager une « ontologie de l'accident »<sup>23</sup>, c'est-à-dire d'opérer une réconciliation entre le caractère accidentel de l'accident et son caractère essentiel. Autrement dit, il s'agit de montrer que l'accident, loin de surgir par surprise, est toujours déjà là, la Chute renvoyant à l'accident originel et à la naissance, la maladie à l'actualisation d'une possibilité toujours latente, la mort tout simplement à notre condition d'humain.

C'est la philosophie qui nous donne les moyens d'entreprendre cette démarche et surtout de surmonter la contradiction apparente de notre hypothèse. À la source de cette étude, il y a une proposition philosophique héritée d'Aristote, retravaillée par des penseurs tels que Paul Virilio, Cynthia Fleury ou encore Catherine Malabou, qui consiste à envisager l'accident pas seulement comme « ce qui arrive » de

---

<sup>21</sup> La sœur de l'auteur, Meredith, disparaît en 1995 des suites d'un accident de voiture. Moody inscrit explicitement cet épisode biographique à deux reprises dans son œuvre : dans la nouvelle qui donne son titre au recueil *Demonology* et dans *The Black Veil*. Cependant, la mort de la sœur continue de hanter sa fiction et s'insinue de manière métaphorique dans l'ensemble de ses textes.

<sup>22</sup> C'est le cas du recueil *Demonology* qui s'ouvre et se ferme sur le motif d'une sœur disparue accidentellement et tient plus ou moins à distance la réalité de l'accident de la sœur de l'auteur. Tout le recueil s'articule autour d'accidents qui sont des déclinaisons de ce même motif.

<sup>23</sup> Nous reprenons là en partie le titre de l'essai de la philosophe Catherine Malabou, *Ontologie de l'accident, essai sur la plasticité destructrice*.

manière fortuite ou inopinée, mais aussi, pour le dire de façon simplifiée, comme « ce qui devait arriver » et « ce qui arrivera ». En d'autres termes, il s'agit d'entendre l'accident comme une « loi à la fois logique et biologique » (Malabou 33) et de proposer, dans le prolongement de l'essai de Catherine Malabou, une « ontologie de l'accident ». Le recours à la philosophie d'Aristote est utile pour comprendre ce que Catherine Malabou reconnaît être une « une tâche philosophiquement difficile » (Malabou 33) puisque la confrontation des deux acceptions de l'accident ne se fait pas sans heurt. C'est dans la *Métaphysique* qu'Aristote interroge la notion d'accident et en propose une double définition. La première fonde l'acception générale que nous retenons communément aujourd'hui, à savoir que l'accident survient par hasard, de façon non-intentionnelle, inattendue. Le philosophe illustre sa définition en prenant l'exemple d'un navire qui, un jour de grand vent, accoste à Égine sans avoir eu le projet de s'y arrêter. Pour Aristote, il y a bien là accident dans la mesure où la finalité du voyage ne correspond pas à ce qui était initialement prévu : la destination du navire n'était pas Égine mais un autre port et c'est la tempête seule qui est responsable de ce changement de cap. Ainsi écrit-il : « Sans doute, l'Accident, en ce cas, s'est produit, et il n'est que trop réel ; mais il n'existe pas en soi, et il n'existe que par autre chose » (Aristote *Métaphysique*, 178). Pris dans une telle acception, l'accident, selon Aristote, est non nécessaire et non essentiel<sup>24</sup>. À cette première définition, il en ajoute une seconde qui propose d'envisager l'accident comme suit :

Le mot accident a encore un autre sens, et il s'applique à tout attribut d'une chose quelconque qui ne fait pas partie de son essence, mais qui ne lui appartient pas moins <par soi>. Par exemple, c'est un attribut Accidentel pour le triangle d'avoir ses trois angles égaux à deux endroits. (Aristote *Métaphysique*, 178)

---

<sup>24</sup> Pour une analyse détaillée du concept d'accident chez Aristote, voir l'article de Madeleine Van Aubel intitulé « Accident, catégories et prédicables dans l'œuvre d'Aristote ». C'est à la lumière de son étude que nous éclaircissons ici le concept d'accident chez Aristote.

Aristote fait reposer sa définition sur une distinction préalable entre l'essence et l'accident mais il opère toutefois ici un rapprochement inattendu entre les deux concepts suggérant que l'accident, s'il ne constitue pas l'essence de l'être, ne lui appartient pas moins. Il opère donc une classification entre les accidents « par soi », qui appartiennent au sujet, et les accidents qui, eux, surviennent en raison d'une cause extérieure. Le fait que trois angles du triangle soient égaux est un attribut accidentel (les angles sont bien une propriété du triangle même ils n'en constituent pas l'essence) tandis que, dans son exemple précédent, le naufrage du navire est purement accidentel. Annick Stevens, dans son essai *L'Ontologie d'Aristote*, synthétise comme suit la terminologie du philosophe : « “Par soi” signifie “en vertu de sa propre nature” et “par accident” signifie “en vertu d'une autre cause” » (Stevens 211).

La philosophie d'Aristote a donc donné naissance à deux acceptions de la notion d'accident, la première ayant, dans le langage courant, pris le pas sur la seconde. Dans un essai consacré à l'histoire de l'accident en philosophie et en littérature, Ross Hamilton corrige lui aussi cet oubli en rappelant combien l'ontologie de l'accident est au cœur de la pensée d'Aristote :

[A] link between unexpected events and the defining qualities of a person or thing appears at the beginning of the history of accident. Although the association of accident with a state of being seems surprising to us because it is no longer current in our ordinary use of the term, it was a basic premise of Aristotle's system of thoughts. (Hamilton 1)

C'est dans cette seconde perspective que s'inscrit également la pensée de Paul Virilio qui, dans son essai *L'Accident originel*, met en regard les deux sens de l'accident pour rendre manifestes les liens entre l'accidentel et l'essentiel :

Ainsi, pour Aristote hier comme pour nous aujourd'hui, si l'accident révèle la substance, c'est bien que CE QUI ARRIVE (accidens) est une sorte d'analyse, une techno-analyse de CE QUI EST en dessous (substare) de tout savoir. (Virilio 2005, 27)

Ce rapprochement permet au philosophe de procéder à un « renversement épistémologique » (Métais-Chastanier *Agôn*), l'accident n'étant pas seulement pensé comme accidentel, c'est-à-dire comme une cause extérieure qui frappe l'individu, mais, envisagé comme « CE QUI EST », il appartient à son essence. Il est intéressant de relever le vocabulaire employé par Paul Virilio qui conçoit l'accident comme un révélateur, l'envisageant ainsi comme étant toujours déjà là, en attente de survenir. La principale difficulté qu'induit cette conception de l'accident réside dans le fait qu'il doit survenir pour révéler son essence, il doit survenir pour qu'on l'appréhende, après-coup, comme étant essentiel. C'est pourquoi la métaphore musicale nous semble éclaircir le renversement que nous proposons : on dira en effet que l'accident est toujours déjà à la clé.

Si la philosophie sert ainsi de soubassement à notre travail de définition, c'est d'une part, parce qu'elle fournit un véritable apport conceptuel, mais aussi parce que l'accident n'est pas un objet d'étude courant en littérature. Peu de travaux lui sont consacrés si ce n'est l'essai de Ross Hamilton, *Accident, a Philosophical and Literary History* qui, bien qu'envisageant l'accident à travers la littérature et les arts, demeure le travail d'un philosophe. En poésie, il peut s'avérer un angle d'approche très fructueux car l'espace du poème se prête à l'accident. Isabelle Alfandary<sup>25</sup>, dans sa monographie consacrée à E.E. Cummings tire parti de son étymologie pour aborder notamment la poétique de la césure ou de l'interruption. La revue en ligne *Agôn*<sup>26</sup> consacre, en 2010, un dossier complet à l'accident dans les arts de la scène, confirmant la richesse de cette approche en la confrontant aux notions d'improvisation, de performance, de mise en scène. Dans le roman, l'accident ne donne pas lieu à des études complètes mais apparaît ponctuellement au détour d'articles ou d'analyses qui traitent de notions voisines.

---

<sup>25</sup> Isabelle Alfandary consacre notamment l'accident poétique en ces termes : « Au détour des poèmes, se rencontrent inmanquablement toutes sortes de fantaisies typographiques, de déviations syntaxiques, d'anomalies linguistiques, qui sont autant d'accidents » (Alfandary 71).

<sup>26</sup> Parmi les articles de ce dossier, nous citerons à plusieurs reprises ceux de Barbara Métais-Chastanier, « L'Accident, la technique et l'occasion » et François Barouch « L'Accident, catastrophe au théâtre » qui conceptualisent de manière synthétique et convaincante la notion d'accident.



En effet, il est frappant de constater que l'accident est souvent envisagé comme un concept collatéral dans les travaux consacrés aux notions de hasard, de chance, ou encore d'événement. Si leur parenté avec l'accident est indéniable, ces concepts sont pourtant loin d'être d'exacts synonymes et on prendra ici le temps de dissiper tout malentendu éventuel. Il nous semble en effet que ce qui permet de différencier l'accident des autres concepts tient au fait que l'événement, comme le hasard ou la chance, sont investis d'un désir de voir une issue positive advenir. Dans l'ouvrage dirigé par Philippe Boisset et Philippe Corno, *Que m'arrive-t-il ? Littérature et événement*, il apparaît clairement que l'événement, s'il désigne également « ce qui arrive »<sup>27</sup>, est pourtant doté d'une « connotation euphorique » (Boisset 17). En effet, on dira plus volontiers d'un événement qu'il est heureux, du moins on l'investira d'un espoir ou d'une portée positive. Comme le souligne Boisset, « *evenire* peut être associé à des termes qualifiant la réussite : « bene et feliciter evenire » (« avoir un bon, un heureux résultat », chez Cicéron, par exemple) » (Boisset 17). C'est d'ailleurs « l'optimisme de l'événement » que critique Jean-Jacques Lecercle, qui, dans un article consacré à *Frankenstein*, dénonce le fait que « l'émergence de l'événement est entièrement positive » et relève que la faiblesse d'une telle conception « tient dans sa subjectivité : qu'est-ce qui compte comme événement, sinon ce que le désir du philosophe désigne comme tel ? » (Lecercle 60)<sup>28</sup>. La subjectivité qui semble caractériser la notion d'événement se retrouve également dans celle de hasard qu'André Breton, dans *L'Amour fou* définit comme « la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain » (Breton 1973, 33). En d'autres termes, c'est le désir inconscient de l'homme qui, porté par un élan et une aspiration, ferait advenir le hasard. Le hasard, comme l'événement, semble investi d'un espoir, on croit en un

---

<sup>27</sup> Nous reformulons ici l'explication de Boisset : événement est formé du latin *ex-venire* signifiant « venir hors de », « parvenir à un lieu » mais il signale aussi « ce qui arrive ». L'accent est mis sur le processus et l'accomplissement de l'action.

<sup>28</sup> Jean-Jacques Lecercle s'en prend plus précisément à la philosophie d'Alain Badiou qui, dans son essai *L'Être et l'événement* établit un lien entre l'événement et la manifestation de la vérité, ce que Lecercle dénonce comme étant une pure utopie.

événement heureux, comme on veut croire au hasard. À l'inverse, on ne peut porter aucun espoir en l'accident.

En envisageant l'accident comme principe de composition, on éloignera aussi la fiction de Moody du postulat postmoderne qui consiste à envisager le monde selon une série de hasards ne relevant d'aucune causalité. Le hasard, *randomness*, est effectivement une notion éminemment liée au postmodernisme que David Lodge érige d'ailleurs au rang de ses cinq stratégies principales de l'écriture postmoderne<sup>29</sup>. Au contraire, nous montrerons que la transformation de l'accident en un principe de cohésion dans la fiction de Moody l'éloigne de la notion de hasard et le rapproche davantage de celle de catastrophe. Là encore, c'est en termes aristotéliens que nous envisagerons la catastrophe, c'est-à-dire « le dénouement tranchant un nœud de forces antagonistes qui bloquait l'action théâtrale » (Ribon 13). Au théâtre, la catastrophe est vouée à se produire car elle est inhérente à la structure d'une pièce, elle est prévue dans sa composition. Il sera donc utile de mettre en regard ces deux notions pour nous demander si l'accident, par sa récurrence, ne peut pas être envisagé comme une catastrophe narrative, se déployant dans une véritable dramaturgie.

Ce sont là toutes les pistes que nous aurons à cœur d'explorer tout au long de notre travail, un parcours qu'il nous revient de baliser, la critique, tant sur Rick Moody que sur l'accident en littérature, étant assez mince. Les fondements théoriques exposés dans cette introduction nous ont permis de rendre opérant le renversement de la définition de l'accident que nous souhaitons proposer et ont fait apparaître le caractère crucial de la temporalité pour penser l'accident. Aussi le plan que nous suivrons reposera-t-il lui aussi sur trois phases temporelles permettant d'articuler la temporalité de l'accident : le surgissement, la durée, et le cycle destruction / recommencement.

---

<sup>29</sup> La liste est donnée par Brian McHale dans son essai *Postmodernist Fiction* : « David Lodge lists five strategies (contradiction, discontinuity, randomness, excess, short circuit) by which postmodernist writing seeks to avoid having to choose either of the poles of metaphoric (modernist) or metonymic (antimodernist) writing » (McHale 7).

La première partie de ce travail propose d'établir la généalogie de l'accident en tant que principe de composition ce qui revient, en somme, à tenter de surmonter les paradoxes qui se font jour dès lors que la fiction s'empare de l'accident. L'écriture de l'accident ne va pas de soi car elle est suppose d'interroger l'écriture de la réalité. En effet, si l'accident est le surgissement de la réalité dans ses manifestations les plus chaotiques, il fait apparaître, en littérature, une série de questionnements liés à sa représentation. De quels moyens la fiction dispose-t-elle pour représenter la fulgurance de son surgissement ? La fiction entre-t-elle en concurrence avec l'accélération de la réalité dès lors qu'elle tente de représenter l'accident ? Les réponses que nous tenterons d'apporter à ces questions devront nous permettre de montrer que c'est la manipulation de la temporalité qui autorise principalement la répétition de l'accident, l'imitation renouvelée de son surgissement contribuant à l'inscrire dans un système et à le transformer en un principe de composition.

À la fulgurance de l'accident succédera le temps long de l'accident. La deuxième partie aura en effet pour objectif de montrer l'inscription de l'accident et de ses séquelles dans les corps accidentés, qu'ils soient physiques ou textuels. L'accident menace les surfaces lisses, il décompose, endommage les corps, créant des aspérités qui s'inscrivent dans la durée. Pour prévenir cette menace de décomposition, il semble que le corps du texte crée les conditions de sa survie en ressuscitant des formes, en en créant d'autres, hybrides, rapiécées, lui-même toujours animé par une longue lutte contre la putréfaction.

Le corps physique et le corps textuel nous amèneront enfin, par un effet de synecdoque, au corps national qu'est celui de la communauté américaine dont on pourra lire la destruction dans la catastrophe, celle du 11 septembre 2011, que le texte de Moody tient à distance, par la métaphore, mais qui s'insinue toutefois de manière visible dans sa fiction de la dernière décennie. Le passage de l'accident à la catastrophe se fera par le passage de l'individuel au collectif car la catastrophe, par son caractère spectaculaire hérité de sa portée dramaturgique, autorise ce changement d'échelle. Le passage de l'accident à la catastrophe s'accompagnera également d'un mouvement temporel puisqu'on se demandera si la catastrophe,

envisagée comme un terme, n'autorise pas en même temps de concevoir la possibilité d'un renouvellement. En effet, bien qu'elle symbolise la fin d'un cycle, on pourra se demander si le chaos qu'elle fait advenir n'est pas un préalable à toute reconstruction. L'enjeu sera de déterminer si la portée inaugurale de la catastrophe participe ou non d'un désir de recommencement voué à l'échec.



**PREMIÈRE PARTIE :**

**GÉNÉALOGIE DE L'ACCIDENT OU  
L'ÉMERGENCE D'UN PRINCIPE DE  
COMPOSITION**



Si l'accident, selon son acception classique, est littéralement « ce qui arrive » ou, pour le dire autrement, la réalité qui se précipite, il nous faut, dans un premier temps, étudier les stratégies dont la littérature dispose pour rendre compte de cette l'accélération. S'agit-il pour la fiction d'entrer en concurrence avec le chaos de la réalité ? L'écriture de l'accident soumet-elle nécessairement la narration à des heurts ? Autant de questions qui jaillissent dès lors que la fiction s'empare de la notion d'accident car le simple fait d'écrire l'accident suppose déjà une transformation de sa nature. L'expérience unique, instantanée et fulgurante qu'il constitue dans la réalité fait nécessairement, dans la fiction, l'objet d'une médiation narrative qui le transforme en une expérience de seconde main. Est-ce à dire pour autant que la fiction ne saurait écrire l'accident ? La question se pose puisqu'elle s'inscrit dans un débat encore plus large que l'écriture de l'accident : l'écriture de la réalité. Comme nous l'avons déjà esquissé dans notre introduction, la littérature américaine contemporaine est à la croisée de différents héritages qui s'accordent difficilement sur les stratégies que la fiction a les moyens d'adopter pour décrire une réalité toujours plus fragmentée. Il nous faudra donc voir en quoi l'écriture de l'accident, en ce qu'elle suppose une disjonction de la réalité, est symptomatique de ce questionnement.

Aussi cette première partie se propose-t-elle d'étudier comment la fiction de Moody s'inscrit dans le débat sur la représentation en soulignant que l'accident recèle un formidable potentiel narratif que l'auteur choisit d'exploiter, allant jusqu'à faire de l'accident la clé de voûte de son œuvre. Omniprésent dans son œuvre, l'accident est un motif qui est travaillé, répété et repris, un leitmotiv dont le surgissement fait, paradoxalement, l'objet d'une attente. Ce premier axe se propose donc de faire une généalogie de l'accident pour comprendre comment celui-ci, devenu principe de composition, sous-tend l'ensemble de la fiction de Moody.

Notre analyse commencera par un constat d'accidents, celui que dresse Paul Virilio dans son essai *L'Accident originel* : « L'ACCIDENT EST DEVENU UNE INDUSTRIE LOURDE »<sup>30</sup> (Virilio 2005, 30). L'observation du philosophe,

---

<sup>30</sup> L'expression figure en lettres majuscules dans le texte de Paul Virilio.



confrontée à nos intuitions concernant la fiction de Moody, s'avérera utile pour renforcer l'entreprise de définition qui est la nôtre dans ce premier mouvement. Comme dans tout constat, il faudra faire mention de circonstances, de responsabilités et de conséquences, en d'autres termes, il s'agira d'étudier ce qui rend possible la récurrence de l'accident, et par conséquent, sa transformation en principe structurant.

En retirant progressivement à l'accident son caractère purement fortuit, on renforcera, par conséquent, son caractère nécessaire. Ainsi qu'Octavio Paz le propose dans son essai *Conjonctions and Disjonctions* : « L'Accident est devenu un paradoxe de la nécessité : il possède la fatalité de celle-ci et l'indétermination de la liberté » (Paz 129). Il nous faudra tenter de clarifier le sens de cette formule ambivalente en opérant un renversement temporel qui nous permettra plus aisément d'envisager l'accident, non pas uniquement comme « ce qui arrive » et « ce qui se produit » mais comme « ce qui doit arriver » ou « ce qui est arrivé », l'occasion pour nous d'élargir son sens à deux autres accidents que sont la naissance et la mort. C'est là le renversement temporel que Catherine Malabou propose dans son essai *Ontologie de l'accident* en réactivant le sens aristotélicien de l'accident permettant d'envisager des accidents essentiels.

D'ordinaire pensé comme spontané, désordonné, inattendu, l'accident, dans une telle perspective, sera guetté, scruté, faisant l'objet d'une attente. Enfin, le chapitre trois prolongera notre réflexion sur l'accident et sa temporalité en étudiant plus particulièrement le temps ritualisé de l'accident et ce qu'il offre de rassurant, de structurant à la fois pour le récit et les personnages. L'accident, lorsqu'il survient, entraîne toujours dans sa suite un dérèglement temporel car il heurte la progression du « temps horizontal » que Michel Ribon, dans son essai *Esthétique de la catastrophe*, définit comme étant à la fois l'allié de l'homme et son « plus sûr ennemi, puisqu'il [le] fait courir vers la mort » (Ribon 9). Parce qu'il trace les contours très nets d'un avant et d'un après, l'accident constitue un nouveau point d'ancrage pour celui qui en est victime car son existence se voit morcelée en plusieurs séquences temporelles. C'est cette possibilité de réinvention que permet l'accident qui pourra nous aider à comprendre la fascination qu'il exerce. Ainsi

nous semblera-t-il fructueux, dans un dernier temps, d'observer dans la répétition de l'accident une forme de ritualisation de l'accident, ce qui achèvera de démontrer son caractère structurant.



# CHAPITRE 1 : CONSTAT D'ACCIDENTS

Le point de départ de ce premier chapitre est le constat que dresse le philosophe Paul Virilio à propos de nos sociétés contemporaines qui, selon lui, se caractérisent par deux traits spécifiques : la vitesse et l'accident.

“Un trait, entre tous distinctif, oppose la civilisation contemporaine à celles qui l'ont précédée : *la vitesse*. La métamorphose s'est produite en l'espace d'une génération”, constatait, dans les années 1930, l'historien Marc Bloch. Cette situation entraîne, à son tour, un second trait : *l'accident*. La généralisation progressive d'événements catastrophiques qui affectent non seulement la réalité du moment mais causent l'anxiété et l'angoisse pour les générations à venir. D'incidents en accidents, de catastrophes en cataclysmes, la vie quotidienne devient un KALEIDOSCOPE où nous affrontons sans cesse ce qui vient, ce qui survient inopinément, pour ainsi dire *ex abrupto*. (Virilio 2005, 15)

Virilio attribue la prolifération de l'accident à l'accélération du temps dans notre civilisation qui elle-même est le fruit de progrès réalisés principalement dans le domaine des télécommunications. Il apparaît d'emblée que l'accident est lié au temps, à sa perception et à sa manipulation. L'hypothèse du philosophe est donc que l'accélération de la société et *a fortiori* de la réalité contribuent à la prolifération des accidents. La question sera de savoir si la prolifération des accidents dans la fiction de Rick Moody peut, de manière analogue, s'expliquer par une adaptation des stratégies d'écriture à cette accélération de la réalité. Cela revient à nous demander si la nature de cette réalité accidentée et fragmentée peut avoir des répercussions sur la littérature. Pour ce faire, il faudra tout d'abord constater l'accident dans la fiction de Moody. L'expression qui donne le titre à notre chapitre est un clin d'œil au domaine automobile car c'est à l'accident de voiture que nous nous intéresserons en premier lieu non seulement parce qu'il est la manifestation de l'accident qu'on observe le plus fréquemment dans l'œuvre de Moody mais aussi parce qu'il oblige la littérature à trouver des stratégies narratives pour le mettre en scène.

S'interroger sur la notion d'accident, c'est aussi s'interroger littéralement sur *ce qui arrive*, ce qui se produit et par conséquent, sur la réalité, dans tout ce qu'elle de plus indiscipliné et de plus chaotique. Compte tenu du constat que dresse Paul Virilio, il faudra enquêter sur les moyens dont dispose la littérature pour écrire cette réalité précipitée. Il conviendra alors d'élaborer une définition claire de la réalité pour nous demander si son accélération ne représente pas une menace pour la fiction. L'accélération de la réalité voue-t-elle toute tentative de représentation à l'échec ?

La question pourra être posée en des termes similaires à propos de l'accident : peut-il être représenté dans son immédiateté et dans son indiscipline ? Une difficulté que la fiction de Moody semble résoudre par la prolifération du motif et par conséquent, par une modification profonde de sa nature. Répété, anticipé et attendu, l'accident perd son caractère inopiné et devient un véritable principe de composition.

## **1.1 Le potentiel narratif de l'accident**

L'accident automobile fait l'objet d'une fascination fondée sur la curiosité d'approcher ce qui, par définition, échappe à la connaissance, c'est-à-dire la mort. L'accident précipite l'individu vers sa mort et c'est précisément cette accélération soudaine qui crée un déficit d'informations que l'imaginaire de chacun s'emploie à combler. La part d'inconnu que'il suscite accroît la part de fiction qu'on lui prête : on l'envisage comme un combat entre l'homme et la machine, on veut douter de son caractère accidentel, on guette le moindre indice dans les débris de la carcasse. Dans *L'Échange symbolique et la mort*, Jean Baudrillard part du principe que « l'accident, comme la mort, est absurde » (Baudrillard 1976, 246) avant d'ajouter que seul l'accident automobile les investit pourtant tous deux d'un sens : « Ce qui fascine dans l'accident mortel, c'est l'artificialité de la mort. Technique, non naturelle, donc *voulue* (par la victime elle-même éventuellement), donc de nouveau

intéressante – car la mort *voulue* a un sens » (Baudrillard 1976, 246). L'analyse de Baudrillard fait apparaître une première difficulté d'ordre théorique puisqu'en donnant un sens à l'accident, il en modifie sa nature profonde. L'accident n'est-il pas toujours en effet une manifestation de l'inopiné, de l'incontrôlable, d'une réalité chaotique ? La nuance se loge sans doute dans la distance qui existe entre l'accident tel qu'il se produit et l'accident tel qu'il est interprété. Investi d'un sens, l'accident de voiture donne à la mort un caractère artificiel dont se sert la fiction pour exploiter son potentiel narratif. C'est la raison pour laquelle l'accident automobile constitue le point d'ancrage de notre analyse : il invite paradoxalement à une réflexion sur l'accident et le contrôle, le chaos et sa discipline.

Dans son essai, Jean Baudrillard relève également la dimension collective de l'accident qui nous semble particulièrement pertinente dans le contexte américain. Aux États-Unis, la fascination pour l'accident de voiture est d'autant plus grande que nombre de célébrités se sont tuées au volant, à commencer par James Dean dont l'accident fait l'objet d'une nouvelle de Rick Moody, « The James Dean Garage Band », qu'il nous faudra étudier à la lumière d'un champ d'études propre à la culture américaine : « the car crash culture ». C'est d'ailleurs le titre de l'essai<sup>31</sup> que consacre Mikita Brottman à l'accident automobile dont elle explique en ces termes le pouvoir magnétique : « The celebrity car crash is a sacred moment in time, a magic ritual, an instant constellation of tragedy, sacrifice, mass fantasy, and monumental comeuppance » (Brottman xv). Lorsqu'une célébrité meurt en voiture, la mort perd son caractère ordinaire et le besoin impérieux de lui donner un sens se fait urgent. La mort automobile semble avoir des causes qu'il faut nécessairement exhumer, une raison d'être qu'il faut révéler pour satisfaire l'angoisse créée par son absurdité.

Qu'il s'agisse de célébrités ou non, la part de fantasme collectif que génère l'accident demeure une constante qui explique la tentation de le reconstituer, de le

---

<sup>31</sup> Voir Mikita Brottman. *Car Crash Culture*. New York : Palgrave, 2001. L'auteur enquête sur la fascination qu'exerce l'accident de voiture aux États-Unis à travers le portrait de célébrités que la mort automobile a élevé au rang d'icônes. Y figurent, entre autres, des articles sur James Dean, Jayne Mansfield, Jackson Pollock ou encore Grace Kelly.

mettre en scène, voire de le simuler. C'est dans ce processus de reconstitution que se loge la possibilité pour la littérature d'en exploiter son ressort narratif.

## a) L'accident mis en scène

Dans son essai *Car Crash Culture*, Mikita Brottman consacre un chapitre aux théories du complot qui accompagnent tout accident de voiture, qu'il mette d'ailleurs en cause une célébrité ou non<sup>32</sup>. La conspiration naît du moindre doute, de la plus petite zone d'ombre et vient s'ajouter au degré de fiction déjà présent dans tout récit d'accident. Au panthéon des célébrités dont la mort pose question figure James Dean, victime non pas d'un complot mais, pour reprendre les termes du sociologue Jean-Bruno Renard, de « rumeurs négatrices », soit d'allégations qui « nient la réalité de faits avérés »<sup>33</sup> (Renard 54). Selon ces suppositions, l'acteur n'aurait pas péri à la suite de son accident de voiture mais aurait vécu reclus dans une ferme près de Los Angeles, ou bien, selon une autre variante, il aurait fini sa vie paralysé dans un hôpital de l'Indiana. Si le bien-fondé de ces rumeurs nous importe peu, il n'en demeure pas moins qu'elles témoignent du formidable pouvoir narratif que recèle l'accident de voiture puisque la tôle froissée s'offre comme un véritable jeu de piste à celui qui s'essaie à la reconstitution du crash. À la différence de l'accident aérien, il n'y a pas de boîtes noires qui peuvent attester le déroulement des faits, il n'y a qu'une épave et la part d'imaginaire qu'elle suscite. Les débris de la Porsche 550 Spyder fascinent à tel point qu'ils génèrent eux aussi de la fiction. La voiture de James Dean, la « Little Bastard », jouit même d'une vie après l'accident et on lui prête des aventures posthumes versant dans le surnaturel. On la

---

<sup>32</sup> « Car Crash Conspiracies » (pp. 123-193) est le titre d'une des sections de l'essai de M. Brottman. Les théories du complot qui suivirent le décès de la Princesse Diana en 1997 y sont notamment analysées.

<sup>33</sup> Parmi les « rumeurs négatrices » célèbres, Renard cite celles qui remirent en causes la mort de J. F. Kennedy, d'Elvis Presley ou encore de Jim Morrison, propageant l'idée que ceux-ci ne seraient pas morts mais seraient soit cachés, soit plongés dans le coma. À ce sujet, l'auteur nous renvoie aux travaux de Hal Morgan, Kerry Tucker et Marc Voline. *Vraies ou fausses ? Les rumeurs*. Paris : First, 1988.

croit en effet maudite car les pièces détachées, vendues à prix d'or, continueront de blesser, de tuer et seront à l'origine d'une série d'accidents qui affectera l'ensemble de ses propriétaires. La malédiction de la Porsche vient s'ajouter à la légende de la star hollywoodienne, nourrissant ainsi la fascination qu'exerça sa mort brutale.

La « rumeur négatrice » génère hypothèses et conjectures en tous genres, bref de la fiction. La rumeur qui consiste à croire que James Dean ne serait pas mort lors de son accident est l'occasion pour Rick Moody d'en exploiter sa puissance narrative et constitue le point de départ de sa nouvelle intitulée « The James Dean Garage Band », publiée en 1995 dans le recueil *The Ring of Brightest Angels around Heaven*. La nouvelle débute pour ainsi dire par un constat de « non-accident » puisqu'on lit à propos du protagoniste : « He walked away from the accident, of course. He left the insurance adjusters and the film agents and lawyers to sift through the wreckage for his remains, and he walked away » (*RBAH* « The James Dean Garage Band », 71). Omnisciente, la voix narrative permet efficacement de compenser le déficit d'information qui caractérise l'accident. Elle devient l'œil, si précieux, du témoin oculaire, de celui qui a vu ce que les autres n'ont pas vu. La nouvelle s'ouvre donc sur une forme de témoignage destiné à combler une réalité qui faisait jusqu'alors défaut, inaugurant la promesse d'une vérité enfin recouvrée. Pourtant, la validité du témoignage et la fiabilité du narrateur posent rapidement problème car une incompatibilité temporelle empêche toute crédibilité de ce rapport. À mesure que nous lisons la reconstitution de l'accident, il nous apparaît clairement que le témoin n'était pas sur les lieux de l'accident puisque le narrateur conclut son récit en indiquant que, le soir du crash, il était en train de répéter avec son groupe de musique<sup>34</sup>. Il n'a donc de l'accident qu'une connaissance indirecte dont on donnera comme preuve supplémentaire la phrase suivante : « Dean told me later » (*RBAH* « The James Dean Garage Band », 71). Même si la source du témoin

---

<sup>34</sup> « We were rehearsing that night » (*RBAH* « The James Dean Garage Band » 72). Cette phrase met un terme à la première partie de la nouvelle composée seulement de deux pages et coupée visuellement de la suite par la marque typographique suivante : « \*\*\* ». C'est cette rupture qui donne à l'incipit de la nouvelle l'allure d'un rapport d'accident dans la mesure où la présence du narrateur y demeure très discrète jusqu'à ce qu'il se révèle dans une première personne du pluriel dans la dernière phrase.



n'est autre que James Dean, soit la victime de l'accident, le rapport que nous lisons n'est qu'une reconstitution, un rapport d'accident au sens où l'accident lui a littéralement été rapporté.

La nouvelle travestit donc la nature du témoignage qui, devenu un énième discours rapporté, met un terme au désir vain de vouloir connaître la vérité des faits. Cette impossibilité marque définitivement le caractère fictionnel de l'accident de voiture dont l'écriture nécessite le déploiement d'une dramaturgie. Ne parle-t-on pas d'ailleurs de la scène de l'accident ? Une mise en scène que Rick Moody pousse à son paroxysme puisqu'il s'emploie à déconstruire le mythe de James Dean pour mieux construire celui de son accident. En effet, le lecteur ne lit pas tant la reconstitution de l'accident que sa constitution ou plutôt sa mise en scène dirigée, qui plus est, par nul autre que James Dean lui-même. Revenons plus précisément sur le scénario : James Dean, aux côtés de son mécanicien Wutherich, roule vite, toujours plus vite, jusqu'à ce que sa route croise celle d'une Ford qui ne s'arrête pas, coupe la priorité, provoque l'accident mais non la mort du héros. L'accident n'est pas qu'une sortie de route, il est une sortie de scène, le retour en coulisses d'un acteur qui trouve l'occasion de sauter en marche de sa carrière en se livrant à une dernière cascade. L'accident est à mi-chemin entre la réalité et la fiction ; celui de James Dean est une réalité devenue fiction. La nouvelle exagère la part de fiction propre à tout accident en nous proposant non pas d'entrer dans les coulisses de sa réalité mais de sa fiction. C'est le sens que prend l'accident de James Dean dans ce texte puisque, doté d'une puissance dramatique considérable, il se joue comme la dernière performance d'un acteur dont la vie, comme la mort, sont dignes d'un scénario hollywoodien. L'écriture y est d'ailleurs très cinématographique et fait l'objet d'un montage bien particulier. Alors que l'enchaînement de phrases courtes donne de la vitesse au texte et imite la précipitation de la réalité propre à l'accident, on remarque en même temps que le récit freine cette accélération et opère plusieurs mouvements de recul : « On route 466. Dean had been driving all day. Speeding like a motherfucker. Rolf Wutherich riding shotgun. Wutherich had tuned up the car that morning. It was performing. This much is well known » (*RBAH* « The James Dean Garage Band », 71). Ce ralentissement est en partie dû à

certains marqueurs temporels tels que « all day », « that morning » qui ramènent le récit en arrière ainsi qu'aux nombreuses formes progressives qui contribuent à prolonger le moment qui précède l'accident. Autant d'éléments qui décomposent le moment de l'impact et témoignent d'une mise en scène bien orchestrée. C'est d'ailleurs dans cette temporalité paradoxale que se loge toute la difficulté d'écrire l'accident puisque le récit, pour mettre en scène sa vitesse, doit, pour accroître le suspense, nécessairement le ralentir. Dans cet extrait, la dramaturgie contribue donc à faire de la scène de l'accident une scène cinématographique ainsi que peut le suggérer la double lecture de la phrase : « It was performing ». S'il s'agit bien de confirmer que la voiture, au matin de l'accident, fonctionnait normalement et était performante, il est néanmoins tentant d'isoler la phrase de son contexte et d'interpréter ici la vitesse, et l'accident qui en découle, comme un jeu d'acteur, un spectacle, une performance. Une intuition qui se confirme quelques lignes plus loin lorsque l'accident, tel qu'il est rapporté par le narrateur, s'apparente très clairement à une scène de cinéma :

Leaving the scene of the accident. Dean started walking out into the desert. He was crying. The sun was on its way down. (...) And though he was no athlete soon he was running. Running as fast as his cinematic legs could carry him. (RBAH « The James Dean Garage Band », 72)

Le héros quitte la scène de l'accident comme s'il en quittait le tournage. La voix narrative alterne entre des plans plus ou moins rapprochés (la scène de l'accident / le désert, les larmes du personnage / le coucher de soleil) et renforce la sensation que la scène fait l'objet d'un montage et d'une dramaturgie.

C'est bien l'accident comme performance qui nourrit également le roman *Crash* que publie J. G. Ballard en 1973. La fascination de l'accident est poussée à l'extrême au point que sa mise en scène en devient l'obsession principale des personnages. Sont inlassablement rejoués les accidents automobiles mortels des célébrités disparues (James Dean, Jayne Mansfield...) mais aussi celui de Liz Taylor qui, s'il ne relève d'aucune réalité, ne cesse pourtant d'être fantasmé et mis en scène par le personnage de Vaughn. Son rêve le plus fou est d'entrer en collision

avec la voiture de l'actrice et ce qu'il cherche est précisément l'occasion de l'accident. Dans *Crash*, l'accident s'envisage donc comme une mise en scène qui, une nouvelle fois, brouille les frontières entre la réalité et la fiction. En effet, à défaut de rejouer les scènes mythiques des acteurs hollywoodiens, les personnages rejouent la seule scène qui n'appartienne pas à la fiction (la mort réelle ou fantasmée de célébrités) et la transforment en un ultime jeu d'acteur, en une performance. Dans un article consacré au roman de Ballard, Bertrand Rouby souligne à quel point l'accident est une représentation :

Vaughn, personnage inquiétant au corps couvert de cicatrices, qui consacre sa vie à nourrir une obsession : mettre en scène la mort « accidentelle » de l'actrice Liz Taylor. L'accident se change en représentation, et chaque chapitre n'est que l'une des répétitions qui précèdent la grande première. (Rouby 226)

L'accident perd tout caractère accidentel puisqu'il fait l'objet de répétitions (rehearsals), au sens théâtral ou cinématographique. Il faut tendre vers la performance sans faille et parer, en somme, au moindre accident. Il est intéressant de noter que le crash de James Dean constitue pour les personnages du roman de Ballard l'accident originel dont il faut s'efforcer de reproduire le modèle, il fait office de script que joueront d'autres acteurs par la suite. La réalité devient ici la matrice d'une fiction qui est déclinée à l'infini. On relèvera à l'inverse l'hypothèse émise par certains spécialistes de la culture populaire américaine qui avancent que c'est la fiction qui aurait inspiré à James Dean sa mort violente. C'est ce que suggère John David Ebert lorsqu'il écrit :

The scene in *Rebel Without a Cause*, in which he races against another driver in a chicken run (...) seems, in retrospect, to have been a rehearsal for his death. It is almost as though he were trying it out to see how death by car crash might feel. (Ebert 53)

S'il ne nous appartient pas de vérifier la validité de ces hypothèses, notons néanmoins que l'accident automobile fait l'objet d'une construction a posteriori, d'une reconstitution et d'une occasion de fiction.

Le tour de force de la nouvelle repose effectivement sur la transformation de l'accident en une occasion qui, se traduit sur le plan narratif, par la possibilité offerte au protagoniste de se soustraire à son accident :

But once Dean was satisfied that his friend was out of danger – the guy in the Ford was completely uninjured; he was standing nervously by Dean's side – once the practicalities were settled, the *opportunity* in this calamity became apparent. It was like an opening between cloud banks. It was like the interstices between fact and fiction. This opportunity was about motion. Leaving behind Wutherich and lawsuits and countersuits and the paperwork and the medical bills and the studios and the tabloids. Leaving the scene of the accident. (*RBAH* « The James Dean Garage Band », 72)

Le texte envisage ici l'accident comme une occasion que Barbara Métais-Chastanier définit dans son article comme « la conjonction d'un imprévu et d'un savoir-faire » (Métais-Chastanier). Présenté comme une occasion, l'accident se voit alors rétroactivement investi d'un sens, d'une raison d'être, ce qui n'est pas sans soulever un nouveau paradoxe puisque il s'agit alors d'envisager un contrôle possible de l'incontrôlable. Cette réconciliation semble pourtant à l'œuvre dans la nouvelle de Moody puisque le protagoniste se saisit de l'accident comme une chance, et en le mettant en scène, l'investit de son autorité.

On pourra également envisager l'accident comme une « occasion de fiction » ainsi qu'il est tentant de l'interpréter dans la phrase suivante : « This opportunity was about motion » (*RBAH* « The James Dean Garage Band », 72). Le nom « motion » nous invite à entendre, au-delà du sens de mouvement, celui de « motion picture » suggérant le potentiel à la fois narratif et cinématographique de la scène de l'accident.

C'est peut-être parce que l'accident offre une perspective de multiples reconstitutions qu'il apparaît à deux reprises dans la nouvelle. En effet, le réel accident mortel de James Dean est envisagé comme une occasion narrative que vient interrompre un second accident : « And it was in Cleveland, of course, that he had his second crash » (*RBAH* « The James Dean Garage Band », 99). L'adverbe « of course » achève de brouiller les pistes semant le doute dans l'esprit du lecteur qui, manipulé par la voix narrative, est encouragé à abandonner tout récit fiable de

la mort de l'acteur. Le récit s'interrompt sur cette phrase sibylline tandis qu'une rupture visuelle vient séparer, au moyen d'un saut de lignes, le corps de la nouvelle de la coda. Comment expliquer cette différence de traitement ? Peut-être parce que l'un des deux accidents est mortel. Le silence se fait au moment où il s'agit de représenter la mort, d'où l'espace laissé vide entre les deux paragraphes qui se présente comme une limite à l'omniscience de la voix narrative. Elle qui fonctionnait jusqu'alors, pour reprendre la comparaison de Joseph Dewey, comme une caméra de vidéosurveillance<sup>35</sup> s'éteint soudainement.

La représentation de l'accident démontre donc l'importance de la voix narrative dont l'omniscience seule semble pouvoir garantir une reconstitution dans son ensemble. Nous verrons pourtant que la simulation de l'accident mobilise d'autres stratégies narratives qui témoignent néanmoins d'un même désir de faire l'expérience par procuration de l'accident.

## **b) L'accident simulé**

L'écriture de l'accident implique une compensation du réel qui vise souvent l'exhaustivité, ce que nous observerons principalement dans la première nouvelle du recueil *Demonology* que l'accident et la mort accidentelle traversent de part en part. Il s'agira d'étudier les stratégies mises en place par le narrateur pour non seulement reconstituer mais aussi pour simuler l'accident. Dans une acception très générale du terme, la simulation consiste à faire l'expérience d'un phénomène au moyen, entre autres, d'une machine, d'un logiciel, d'un ordinateur. Il s'agit donc, par un processus d'imitation, de se mettre dans les conditions pour faire

---

<sup>35</sup> Joseph Dewey utilise l'expression « narrator-as-surveillance-camera » (Dewey 46) pour qualifier les narrateurs de *Garden State* et de la nouvelle « The Ring of Brightest Angels around Heaven » mais elle nous paraît également très à propos pour qualifier la voix narrative dans « The James Dean Garage Band », particulièrement dans les deux premières pages qui introduisent l'accident de James Dean. En effet, la voix narrative semble proche de l'œil du réalisateur tant la scène de l'accident revêt un caractère cinématographique, les changements de plans fréquents contribuant à cet effet de surveillance.

l'expérience d'un phénomène particulier sans pour autant le vivre réellement. Faire une simulation de l'accident repose essentiellement sur une manipulation de la temporalité qu'elle soit précipitée ou ralentie. C'est ce qui ressort de l'analyse menée par Bertrand Rouby qui, toujours à propos de *Crash*, écrit : « [L]e ralentissement de l'action et les listes de lésions rappellent (...) deux procédés courants lors des simulations d'accidents, le ralenti et l'arrêt sur image » (Rouby 228). Son analyse met en lumière une technique sur laquelle repose la nouvelle de Moody, à savoir la dilatation du temps de l'accident, car bien qu'anticipé dès les premières lignes, le moment du crash se voit sans cesse retardé et fractionné. Sa remarque nous invitera également à considérer le dispositif optique mis en place par le narrateur car on remarque une nette inflation de ce qui nous est donné à voir à mesure que nous progressons dans la nouvelle. Au processus d'imitation qui caractérise l'exercice de simulation s'ajoute également une dimension mensongère. Simuler a le sens de mentir, de se déguiser, de se livrer à un jeu de faux-semblants. Cette nuance ne doit pas être négligée car elle contribue à saisir le caractère artificiel du processus de simulation.

Dans la première nouvelle, « *The Mansion on the Hill* », le frère convoque le souvenir de sa sœur, décédée au volant de la voiture qu'elle lui avait emprunté pour se rendre, à la veille de son mariage, à une dernière répétition de la cérémonie. Une remarque préalable s'impose avant de poursuivre notre étude : l'accident mortel de la sœur devra, pour être narré, faire l'objet d'une compensation car aucun témoin n'ayant assisté à la scène, le narrateur n'est pas un témoin fiable. En effet, il n'a rien vu, pourtant, il nous donne tout à voir, nous faisant ainsi partager sa propre version des faits.

Tout d'abord, on relèvera dans la nouvelle un vocabulaire qui signale l'artificialité de son récit de l'accident. En effet, à ceux qui lui demandent qui est la jeune femme dont le portrait trône sur son bureau, le narrateur répond :

Dead sister, said I. And then, completing my betrayal of you, I filled out the narrative, so that anyone who wished could hear about it, and then we could move onto other subjects, like Worcester's really great semipro hockey team. (*Dem* « *The Mansion on the Hill* », 15)

Les termes « betrayal » et « narrative » révèlent bien à quel point le récit de l'accident est une trahison de la réalité car envisagé comme une histoire qu'il faut à chaque fois réinventer. Le verbe « fill out » traduit le vide que constitue l'accident dont le récit, plus proche à l'origine d'une page blanche, sera rempli et complété. Ainsi la nature même du récit d'accident semble-t-elle profondément ancrée dans la fiction. Il est frappant de constater que l'expression « I filled out the narrative » suggère une transformation voire une manipulation du récit. Le narrateur garde sa liberté de raconter ce qu'il veut à qui veut l'entendre. Ce n'est peut-être pas anodin qu'il se nomme Andrew Wakefield, un nom de famille qui n'est pas sans rappeler le conte éponyme de Nathaniel Hawthorne publié en 1835. Dans la nouvelle de Moody, le frère n'a peut-être pas tant de points communs avec le personnage hawthornien de Wakefield<sup>36</sup> qu'avec son mystérieux narrateur<sup>37</sup>. En effet, tous deux poussent la dramatisation de leur récit à l'excès de façon à en rendre visible sa construction. Ainsi le narrateur de Hawthorne tient-il en haleine son lecteur en lui intimant, par exemple, de prêter attention à la scène qu'il va décrire : « Now for a scene ! » (Hawthorne 1982, 295). Dans « The Mansion on the Hill », le frère est tout aussi didactique et enclin à révéler au lecteur l'architecture de son récit : « The arrangement of the facts is my own, and in truth, the arrangement of facts constitutes the job I was engaged to perform at the Mansion on the Hill » (*Dem* « The Mansion on the Hill », 12). La phrase mêle conjointement deux séries de termes voués à s'opposer : il y a d'un côté les faits, « facts », la vérité, « truth » et, de l'autre, l'organisation, « arrangement », la représentation, « perform », des contraires que le narrateur à l'habitude de réconcilier puisque son métier consiste à

---

<sup>36</sup> On notera tout de même que c'est non sans ironie que Moody baptise son protagoniste Wakefield. Dans la nouvelle de Hawthorne, le protagoniste quitte sa femme fuyant ainsi l'institution du mariage pendant plusieurs décennies. Moody, à l'inverse, fait travailler son personnage au « Manoir sur la Colline », un lieu entièrement dédié la célébration du mariage.

<sup>37</sup> Le critique Michael Dunne remarque dans son essai consacré aux voix narratives chez Hawthorne que le narrateur de la nouvelle « Wakefield » a fait l'objet d'innombrables analyses chez les spécialistes qui pour la plupart soulignent son jeu constant avec le mensonge et la vérité. Voir Michael Dunne aux pages 22-70.

produire de beaux souvenirs pour des époux qui, le jour de leur mariage, croiront réellement avoir vécu le plus beau jour de leur vie<sup>38</sup>. Toute l'ironie repose sur un paradoxe déjà très présent dans la fiction de Hawthorne dont les narrateurs, à trop plaider la vérité de leur récit, n'en font que ressortir l'artifice. Nous citerons de « Wakefield » la phrase introductive de la nouvelle : « In some old magazine or newspaper I recollect a story, told as truth, of a man--let us call him Wakefield--who absented himself for a long time from his wife » (Hawthorne 1982, 290). La vérité à peine convoquée semble déjà porter en elle sa possible révocation puisque le narrateur ne promet pas une histoire vraie, mais une histoire présentée comme vraie (« told as truth »). Le narrateur dévoile au lecteur une fiction en train de se faire et lui en montre les rouages lorsque, par exemple, il le prend à témoin au moment de baptiser son protagoniste. Il y a chez le narrateur de « The Mansion on the Hill » cette même indécision quant au rapport à la vérité, une hésitation accrue par la difficulté que constitue la représentation de l'accident évoqué jusqu'à la fin de la nouvelle comme un récit composé par le narrateur : « *Now that I had let go of you, Sis, now that I had begun to compose this narrative...* » (*Dem* « The Mansion on the Hill », 51).

Ces multiples précautions oratoires structurent le récit de l'accident en même temps qu'elles le fractionnent puisqu'il n'est pas rapporté d'un seul bloc mais est disséminé dans toute la nouvelle. Elle s'ouvre d'ailleurs sur une fracture temporelle qui distingue très nettement un avant d'un après et inscrit l'accident dans une temporalité schématique. Au détour de l'une des premières phrases de la nouvelle, on remarque la présence, en incise, de la proposition « after you were gone » (*Dem* « The Mansion on the Hill », 3) qui, en plus d'opérer cette distinction temporelle marquée, fournit au lecteur l'indice nécessaire pour comprendre que la confession du narrateur s'adresse à sa sœur disparue. Le vocatif « Sis » qui apparaît dès la première phrase peut d'ailleurs être lu comme le tout premier indice le mettant sur cette voie, comme si la forme tronquée de « sister » anticipait déjà le corps mutilé

---

<sup>38</sup> « We were in the business of producing flawless memories » (*Dem* « The Mansion on the Hill », 9-10).



de la sœur qui sera exposé par la suite. Si le récit de l'accident de voiture se profile dès l'ouverture, il ne fait ni l'objet d'une description unique ni d'une progression chronologique mais il est émietté dans tout le corps de la nouvelle, une construction qui laisse supposer qu'elle reproduit et métaphorise la désarticulation du corps de la victime.

Si la disparition de la sœur est tout d'abord devinée (rappelons l'énigmatique « after you were gone » des premières lignes), puis confirmée (nous avons déjà cité l'abrupt constat « Dead sister »), le récit de l'accident reste longtemps évité. Il se dessine tout d'abord lentement au détour de questions que la disparition de la sœur a laissé sans réponses :

Have I asked, for example, why you were taking the winding country road along our side of the great river, when the four-lanes along the west side were faster, more direct, and in heavy rain, less dangerous? Have I asked why you were driving at all? Why I was not driving you to the rehearsal dinner instead? (*Dem* « The Mansion on the Hill », 16)

Pas moins de trente-deux questions contribuent à mettre en scène les circonstances de l'accident pour en élucider les causes. Il y a dans ce questionnement une exclusion flagrante du lecteur, tenu à distance de la tragédie, ainsi qu'une très grande retenue quant aux détails de l'accident. Le choix de la forme interrogative marque le refus de le décrire ; nous sommes d'ailleurs ici loin du constat d'accident puisqu'il n'y a pas la volonté de rapporter des faits, mais au contraire, celle de soulever des hypothèses.

Cette même réserve se retrouve par la suite dans l'usage des parenthèses qui s'ajoutent cette fois-ci à la forme interrogative : « (Do you know about this, Sis, and is this what happened between you and Brice, so that you felt like you personally had to have the four G&Ts on the way to the rehearsal dinner ?) » (*Dem* « The Mansion on the Hill », 23). L'effet produit par ces questions est toujours le même : il nous permet de glaner des informations sur les causes et circonstances du drame (l'alcool, une dispute...) mais la confrontation avec la brutalité de l'accident se voit retardée. Cette rhétorique interrogative augmente la tension dramatique de la nouvelle qui culmine au moment où le narrateur, abandonnant sa réserve habituelle,

délivre son récit de l'accident, récit dont nous demeurions jusque-là privés. Il prend la forme d'une longue et unique phrase de dix-huit lignes dont la liste de détails contribue à freiner le récit de l'accident et à produire, comme l'écrivait Bertrand Rouby dans son analyse de *Crash*, un arrêt sur image :

*My car was a death trap; and I was its proper driver, bent on my long, complicated program of failure, my program of futures abandoned, of half-baked ideas, of big plans that came to nought, of cheap talk and lies, of drinking binges, petty theft; my car was made for my own death, Sis, the inevitable and welcome end to the kind of shame and regret I had brought upon everyone close to me, you especially, who must have wept inwardly in your bosom, when you felt compelled to ask me to read a poem on your special day, before you totaled my car, on that curve, running up over the berm, shrieking, flipping the vehicle, skidding thirty feet on the roof, hitting the granite outcropping there, plunging out of the seat, (why no seat belt?), snapping your neck, ejecting through the windshield, catching part of yourself there, tumbling over the hood, breaking both legs, puncturing your lung, losing an eye, shattering your wrist, bleeding, coming to rest at last in a pile of moldering leaves, where rain fell upon you, until, unconscious, you died. (Dem « The Mansion on the Hill », 45)*

En premier lieu, il convient de souligner le recourt aux italiques qui permet un décrochage visuel du récit de l'accident. Comme les questions rhétoriques ou les parenthèses, les italiques donnent un statut à part à cette phrase qui se lit alors comme un récit dans le récit trahissant peut-être une forme de dépossession du narrateur par rapport à son propos. Si les caractères italiques servent principalement à citer, on peut imaginer qu'ils sont utilisés ici pour montrer que le contrôle du récit échappe au narrateur devenu, en quelque sorte, un autre. Certains indices nous invitent à lire cette dépossession comme volontaire et contribuent à faire de cet arrêt sur image un exercice de simulation tant le narrateur semble volontairement entretenir une confusion entre sa sœur et lui. Notons pour commencer qu'il se met lui-même en scène au volant de sa voiture, comme si l'accident était programmé pour lui arriver : « my car was made for my own death ». La phrase débute d'ailleurs par « my car » et s'achève sur « you died », suggérant ainsi que l'accident décrit au cours de ce passage n'est pas tant le fait que la voiture dérape mais que la victime en soit la sœur. En d'autres termes, la sœur semble avoir vécu, par accident,

l'accident programmé pour son frère. La formulation « before you totaled my car » dépossède la sœur de la voiture qu'elle conduisait pourtant au moment de mourir et nous donne l'impression que le narrateur cherche à s'approprier l'accident qui devait lui revenir.

C'est la raison pour laquelle, la simulation de l'accident, poussée par un fort sentiment de culpabilité, entraîne une compensation exagérée de ce qui a pu potentiellement se produire rendue possible par des stratégies narratives et temporelles. Sur le plan narratif, le point de vue globalisant, dit aussi le point de vue du « voyeur » pour reprendre un terme qu'utilise Joseph Dewey<sup>39</sup>, permet au narrateur de se mettre à la place de la victime et de compenser le déficit de réel propre à l'accident mortel, nous en donnant alors tout à voir. De la même façon que le réel est augmenté, exagéré, le temps est prolongé, dilaté. C'est d'ailleurs ce que Bertrand Rouby souligne comme étant caractéristique de la simulation. Le récit de l'accident induit nécessairement un ralentissement et une réorganisation du temps car le chaos de sa manifestation doit être discipliné. Dans le passage cité précédemment, l'accident s'écrit au ralenti, dans une litanie de dix-sept participes présents formant une série d'arrêts sur image. Le choc y est décomposé et esthétisé. La répétition lancinante des terminaisons en « -ing » donne à l'accident une bande son apaisante qui adoucit la plupart des verbes formés de consonnes obstruantes (« skidding », « ejecting »...), de plosives (« snapping », « puncturing »...) ou de fricatives (« shrieking »...). Tout se passe comme si la syntaxe était immobilisée par la juxtaposition de formes verbales qui semblent s'autoproduire et fonctionner librement, loin du sujet qui les gouverne. Ce temps immobile met en échec la progression du récit qui se déploie alors dans un perpétuel présent, borné par deux repères temporels : « before you totaled my car » au début de la série et « until, unconscious, you died » à la fin de la phrase. On remarquera que ses deux adverbes, « before » et « until », suspendent la progression du récit et retardent la représentation de la mort dont il n'est d'ailleurs fait qu'une simple mention. Le

---

<sup>39</sup> Joseph Dewey utilise le terme « voyeur-voice-over » pour décrire plus particulièrement la voix narrative dans la nouvelle « The Ring of Brightest Angels around Heaven » mais nous ne limitons pas l'emploi de cette expression à cette seule nouvelle.

cadavre de la jeune femme n'est jamais décrit, seul l'est le mouvement de son corps en décomposition. Cette mise à distance de la mort, voire sa quasi-négation, marque la limite à l'exercice de simulation entrepris par le narrateur. Il peut en effet simuler l'accident, dresser la liste des blessures, donner à voir ce qu'il n'a pas vu mais l'expérience est interrompue par la mort. Le récit de l'accident se soustrait à toute description du cadavre et ce n'est pas le corps mort qui est représenté, mais le corps en train de mourir.

Les différentes stratégies narratives analysées ont permis d'observer que l'écriture de l'accident se heurte à un paradoxe que seule la manipulation de la temporalité par la voix narrative semble pouvoir résoudre. En effet, écrire l'accident revient à composer avec la réalité à l'état brut pour tenter d'en apprivoiser son chaos. Autrement dit, écrire l'accident revient à agencer la réalité, c'est-à-dire lui donner un agent capable d'ordonner son désordre. C'est notamment ce qui se vérifie lorsque l'accident est mis en scène ou simulé puisqu'il fait nécessairement appel à une autorité narrative forte.

Pourtant écrire l'accident ne va pas de soi car cela implique une réflexion préalable sur la possible représentation de la réalité. Une représentation rendue difficile précisément par sa vitesse que Paul Virilio identifie comme étant, de nos jours, l'un de ses traits distinctifs principaux. L'enjeu sera d'évaluer si l'accélération de la réalité, qui donne naissance à la multiplication des accidents, est, de façon analogue, observable dans la littérature. En d'autres termes, peut-on établir un lien de cause à effet entre l'accélération de la réalité et la prolifération de l'accident en littérature. Pour ce faire, il faudra dans un premier temps comprendre quels sont les moyens dont la littérature dispose pour rendre compte de cette réalité précipitée et que, par sa fragmentation, Virilio qualifie de kaléidoscopique. C'est pourquoi il s'agira de mettre la réalité en examen pour évaluer la menace qui pèse sur la représentation.

## 1.2 Menace sur la représentation

C'est sur un ton prophétique que le philosophe Paul Virilio annonce la fin de la représentation dans les arts : « To go from representation to presentation is to lose distance. All ancient arts, whether they are primitive, civilized, savage or naïve, are arts of representation. The end of representation has happened in the press and the media, *and it's going to happen in art* » (Virilio & Lotringer 2005, 26). Il ne nous appartient pas de vérifier si la prophétie de Virilio est en train de se réaliser dans l'art en général, cependant, elle met le doigt sur des questions que s'est posée la littérature de façon récurrente et que les écrivains américains continuent de se poser en ce début de siècle. Il faut s'interroger sur la nature de cette réalité transformée. L'hypothèse selon laquelle la représentation serait supplantée par la présentation revient à déclarer le langage inapte à rendre compte du monde qui nous entoure et invite la littérature à repenser son rapport à la réalité. Si l'on prolonge l'analyse de Paul Virilio, la littérature devra trouver de nouvelles stratégies pour représenter ou présenter une réalité que, déjà, la presse et les médias rendent avec toujours plus d'empressement, privilégiant l'immédiateté et le temps du direct. En d'autres termes, le danger serait que la littérature se laisse distancer dans cette course à l'instantanéité. Ces réflexions nous invitent à prendre la mesure de la concurrence qui existe entre les pratiques littéraires et celles des médias ou du cinéma, contraignant la littérature à envisager sa possible obsolescence. Il faudra donc dans un premier temps mettre en question la réalité avant de pouvoir considérer les stratégies dont la littérature dispose pour en reprendre le contrôle.

### a) La réalité en question

Dès le début des années 1990, certains auteurs constatent un divorce entre la littérature et la société américaine et l'attribuent à une forme de déconnexion des auteurs avec la réalité qui les entoure. C'est ce que fait remarquer l'écrivain Tom

Wolfe dans un article publié en 1989 dans lequel il déplore le repli des auteurs sur des problématiques qu'il juge nombrilistes et qui, ne visant qu'à réfléchir sur la pratique littéraire, se détournent de la réalité. Alors même qu'il prédit le retour en force du réalisme en littérature, Tom Wolfe compare la réalité à un festin auquel l'écrivain ne devrait pouvoir résister : « What a feast was spread out before every writer in America! How could any writer resist plunging into it? I couldn't »<sup>40</sup> (Wolfe 50). Selon lui, ce désintérêt de la littérature pour la société américaine s'explique par une défiance de la réalité : « By the mid-1960s the conviction was not merely that the realistic novel was no longer possible but that American life itself no longer deserved the term *real*. American life was chaotic, fragmented, random, discontinuous; in a word, *absurd* » (Wolfe 49). La fragmentation de la réalité met donc un terme à toute entreprise réaliste et invite par conséquent les auteurs à s'en détourner. Dans son article, Tom Wolfe accuse les écrivains non seulement de s'être dérobés devant la difficulté mais aussi d'avoir pris comme prétexte la fragmentation de la réalité pour en brouiller ses frontières avec celles de la fiction : « [T]he act of writing words on a page was the real thing and the so-called real world of America was the fiction » (Wolfe 49).

Cette inversion des paramètres identifiée par Wolfe permet de comprendre la genèse du divorce entre la littérature et la réalité mais il faut attendre un article de David Foster Wallace en 1993 pour en tirer toutes les conséquences. L'écrivain part d'un constat similaire à celui de Tom Wolfe : la littérature n'est plus en phase avec la réalité. Or c'est précisément cette déconnexion et ce divorce qui ont empêché les

---

<sup>40</sup> Tom Wolfe publie en 1989 un article intitulé « Stalking the Billion-Footed Beast, A Literary Manifesto for the New Social Novel », dans lequel il déplore le désintérêt des auteurs pour la société américaine. Dans l'extrait que nous citons, il revient sur les motivations qui l'ont poussé à publier en 1968 *The Electric Kool-Aid Acid Test* et parmi elles, il cite tout simplement l'incroyable richesse que la réalité américaine pouvait lui offrir. L'auteur ironise d'ailleurs au début de son article sur l'angoisse de voir un ouvrage similaire paraître à la fin des années 1960 et explique ainsi : « I was worried that somebody out there was writing a big realistic and fictional novel about the hippie experience that would blow *The Electric Kool-Aid Acid Test* out of the water... But one, two, three, four years went by, and to my relief, and then my bafflement, those novels never appeared. (And to this day they remain unwritten.) » (Wolfe 45).

écrivains d'être attentifs à ce que David Foster Wallace identifie comme la principale menace pour la littérature : la télévision. En analysant conjointement l'évolution de la télévision et de la littérature, l'auteur interroge dans une nouvelle perspective les possibilités de représenter la réalité. Wallace fait d'emblée apparaître clairement que la télévision s'est emparée des stratégies élaborées par la littérature et les a rendues caduques : « The fact is that for at least ten years now television has been ingeniously absorbing, homogenizing, and re-presenting the very cynical postmodern aesthetic that was once the best alternative to the appeal of low, over-easy, mass-marketed narrative » (Wallace 173)<sup>41</sup>. Il convient tout d'abord de revenir sur ce que Wallace entend par l'esthétique postmoderne qu'il semble ici mettre en cause. Pour ce faire, on se référera principalement à la définition du critique Ihab Hassan<sup>42</sup> qui, dans son essai paru 1971, tente de donner une définition exhaustive du postmodernisme en dressant le tableau de ses principales caractéristiques. S'il en fait un panorama qui déborde largement le seul champ de la littérature, on retiendra dans sa liste trois particularités : « Play », « Participation », « Irony ». Selon David Foster Wallace, l'ironie, le jeu, mais aussi la parodie ou encore l'auto-référentialité sont des stratégies littéraires que la télévision a usurpées au postmodernisme. Elles sont devenues les outils privilégiés de la télévision qui ne cesse de signaler l'artificialité de son médium en parodiant ses propres conventions, en révélant ses coulisses, exactement de la même façon que la littérature postmoderne avait pu le faire en s'enthousiasmant pour les jeux métafictionnels.

---

<sup>41</sup> D.F. Wallace cite en exemple l'émission de David Letterman qui parodie les conventions habituelles du talk-show traditionnel, joue sur l'ironie et l'auto-référentialité en permanence.

<sup>42</sup> Ihab Hassan est un des plus grands théoriciens du postmodernisme qui publie en 1971 *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, un essai dans lequel il dresse un tableau qui confronte les caractéristiques du modernisme avec celles du postmodernisme. Malgré d'innombrables tentatives de définition, l'auteur reconnaîtra pourtant dans un essai la difficulté de stabiliser le sens de ce concept : « I know less about postmodernism today than I did thirty years ago, when I began to write about it » (Hassan 1). On notera enfin avec intérêt qu'Ihab Hassan est présent, aux côtés de John Barth, Willam Gass ou Malcolm Bradbury, à la conférence de Stuttgart organisée par le professeur Heide Ziegler en 1991 qui, comme le titre l'annonce sans détour, met à mort le postmodernisme : « The End of Postmodernism: New Directions ».

Dans son article consacré à l'après du postmodernisme, Andrew Hoberek cite l'historien japonais Minsoo Kang qui corrobore cette analyse et déclare, quant à lui, le décès de la littérature postmoderne un certain 18 juin 1993, jour où sort au cinéma le film de John Mc Tiernan, *The Last Action Hero*, à propos duquel il écrit : « *The Last Action Hero* brought "the standard [postmodern] devices of self-reference, ironic satire, and playing with multiple levels of reality" to the multiplex » (Hoberek 233). Selon lui, *The Last Action Hero* marque la défaite cuisante de l'esthétique postmoderne en littérature car ses stratégies se voient absorbées et digérées par la culture de masse.

Il faut noter que le premier roman de Rick Moody, *Garden State*, paraît en 1992, et que ses débuts coïncident donc avec cette remise en question conjointe de la réalité et des pratiques littéraires. Un bouleversement qui n'est pas sans incidence sur sa fiction puisqu'elle se trouve à la croisée de plusieurs héritages, à la fois réaliste et postmoderne, dont Joseph Dewey montre la difficile réconciliation :

[H]e is clearly being positioned (...) as part of a new movement in American fiction that has reanimated a hipper sort of realistic novel, turning narrative away from the absorbing experiments in tale-telling that defined the postmodern heyday of the midcentury and returning it to recognizable characters in a recognizable landscape (often, reflecting these writers' backgrounds, university towns or affluent suburbs) who are caught within the anxious haunts of the everyday. Call these writers compassionate postmodernists who have returned to narrative reliables: dilemma, psychology, tension, resolution.

Or call them perhaps voyeur-realists. Moody's fictions testify to a most problematic sort of "return" to a most problematic sort of realism. (Dewey 13)

Au cours de son article, Joseph Dewey relève dans la fiction de Moody un respect des conventions réalistes les plus traditionnelles. Parmi elles, il note l'importance accordée à la psychologie du personnage, le retour à une intrigue linéaire, la récurrence d'un même décor. Des arguments que le critique peut tout aussitôt réfuter en faisant valoir le caractère expérimental de ses nouvelles marquées notamment par une remise en question du langage, leur auto-référentialité ou encore leur caractère antinarratif :



It is not altogether surprising that Moody finds the short story the optimum genre for executing his more radical formal experiments; their brevity, their conciseness, allows for intensity of effect and the opportunity to void formal conventions and excuses from consideration the normative expectations of any longer narrative: character development, suspense and plot intricacy, and tidy resolution. (Dewey 30)

Prisonnière d'inspirations qui semblent irréconciliables, la fiction de Moody n'est ni tout à fait postmoderne, ni tout à fait réaliste, elle se situe dans un entre-deux problématique. Dans l'essai qu'il consacre à la télévision, David Foster Wallace recense pourtant différents noms que la critique a pu donner à ce courant littéraire hybride et relève notamment l'usage de l'adjectif « post-postmoderne »<sup>43</sup>, terme auquel il préfère l'expression « fiction de l'image » qu'il définit ainsi : « [T]he new fiction of image uses the transient received myths of popular culture as a *world* in which to imagine fictions about “real”, albeit pop-mediated, public characters » (Wallace 171). On remarque que l'expression de David Foster Wallace a le mérite de délester les auteurs de leur héritage littéraire (doublement alourdi par le préfixe « post ») pour les considérer comme une génération d'écrivains qui innove par le recours à des formes nouvelles. Au-delà des querelles sémantiques qui peuvent opposer les critiques, nous retiendrons surtout de l'analyse de Wallace sa redéfinition de la réalité qui, selon lui, n'est pas appréhendée de la même manière selon que l'on est né avant ou après les années 1950, c'est-à-dire avant ou après l'avènement de la télévision :

The US generation born after 1950 is the first for whom television was something to be lived with instead of just looked at. Our elders regard the set

---

<sup>43</sup> Voir en particulier l'article de Robert L. McLaughlin dans lequel il explique que le post-postmodernisme s'est construit en réaction contre le postmodernisme et attribue son essor à une volonté de reconnecter la fiction à la société : « We can think of this aesthetic sea change, then, as being inspired by a desire to reconnect language to the social sphere or, to put it another way, to reenergize literature's social mission, its ability to intervene in the social world, to have an impact on actual people and the actual social institutions in which they live their lives » (McLaughlin 55). Pour une approche plus approfondie du concept, voir l'essai récent de Jeffrey T. Nealon, *Post-postmodernism or the Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*, dont le titre fait écho au célèbre essai publié vingt ans plus tôt par Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*.

rather as the Flapper did the automobile: a curiosity turned treat seduction. For younger writers, TV's as much part of reality as Toyotas and gridlock. We literally cannot imagine life without it. (Wallace 157)

La distinction opérée par Wallace dépasse le simple conflit de générations et nous donne une clé de lecture pour comprendre l'évolution de la littérature américaine au tournant du siècle. La réalité qui s'offre à la génération d'auteurs nés dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle est informée par la télévision et sa « fiction de l'image » ce qui en modifie profondément sa nature.

Il apparaît donc que cette réalité transformée se caractérise par deux traits distinctifs principaux : d'une part la vitesse que Paul Virilio lie à l'essor du progrès technique et d'autre part sa dimension virtuelle qu'attribue David Foster Wallace à la télévision. Ces observations démontrent que la nature de la réalité a changé et que par conséquent les modalités de sa représentation doivent se transformer également. Ce bouleversement appelle-t-il pour autant un renouvellement total des formes ? Pas nécessairement selon l'écrivain Jonathan Franzen qui, dans un article publié en 1996, prédit un retour au roman social et à ses conventions réalistes : « The day comes when truly subversive literature is in some measure conservative » (Franzen 1996, 38). Pourtant n'est-ce pas là fermer les yeux sur la transformation de la réalité et partir du présupposé, peut-être aujourd'hui obsolète, qu'elle est toujours représentable et exploitable à des fins d'instruction ?<sup>44</sup> Cette question revient à nous en poser une autre : le réalisme a-t-il encore un sens aujourd'hui ? Nous serions tentés de répondre que le réalisme continue d'exister au sens où il n'est pas l'apanage d'un genre mais l'ingrédient essentiel de toute fiction. On citera dans ce sens Tom Wolfe qui compare l'introduction du réalisme en littérature à un progrès technique sur lequel il n'est ni question ni possible de revenir : « The introduction of realism into literature in the eighteenth century by Richardson, Fielding, and Smollett, was like the introduction of electricity into

---

<sup>44</sup> C'est là l'un des présupposés de la fiction réaliste que Franzen, dans son essai *Why Bother* paru en 1995, rappelle, déplorant par la même occasion, le déclin du roman social qu'il explique comme suit : « The big, obvious reason for the decline of the social novel is that modern technologies do a much better job of social instruction » (Franzen 2002, 65).

engineering. It was not just another device » (Wolfe 50). La définition de Wolfe nous invite à considérer le réalisme non pas comme un genre, mais comme une technique, un outil mis à disposition de la fiction.

Ainsi le problème se présente-t-il peut-être aujourd'hui de façon inverse. Il ne s'agit plus pour les écrivains d'apposer une grille de lecture ou d'écriture (qu'elle soit réaliste, postmoderne) sur le monde qui les entoure mais, à l'inverse, de puiser dans cette réalité transformée de nouvelles stratégies pour l'écrire. C'est peut-être dans ce même sens qu'il faut comprendre le passage de la représentation à la présentation qu'identifie Paul Virilio: dans cette perspective, la fiction n'aurait plus à représenter la réalité car c'est une réalité protéiforme qui se présenterait à elle dans un flux accéléré et chaotique. On pourrait dire, en d'autres termes, que ce n'est pas tant la fiction qui s'inspire de la réalité que la réalité qui inspire et informe directement la fiction.

La question soulevée par Paul Virilio rejaillit sur la fiction de Rick Moody et s'observe particulièrement dans le roman *The Diviners* qui pose lui aussi le débat de la représentation de la réalité. Il faut rappeler que le roman se déroule dans le milieu de la production télévisuelle clivé en deux par un différend qui oppose les défenseurs de la télé-réalité aux défenseurs de la fiction télévisée. Ce débat est l'occasion pour l'auteur d'exploiter les stratégies dont dispose la télévision pour représenter la réalité afin de les mettre en question et de les confronter à celles de la fiction.

On remarque tout d'abord que c'est le monde médiatique qui en informe sa structure. Le roman emprunte à la télévision et au cinéma ses codes : il s'ouvre non pas sur une introduction classique mais sur un générique de début, « Opening Credits and Theme Music » (*Div* 3), et s'achève sur une conclusion partielle visant, comme dans un feuilleton, à augmenter le suspense : « Epilogue and Scenes from Upcoming Episodes » (*Div* 549). Le roman dresse le portrait de personnages qui sont tous liés au monde de la production télévisuelle et qui rivalisent d'ambition pour imaginer le prochain feuilleton à succès aux États-Unis. C'est la raison pour laquelle deux projets radicalement différents s'affrontent au cours du roman : il y a d'un côté les défenseurs d'un projet de télé-réalité et de l'autre ceux qui défendent

la création d'une saga multi-générationnelle retraçant, à grand renfort de mythes, l'histoire de l'humanité. Pour poser le débat dans les termes de Virilio, on dira que l'un privilégie la présentation, l'autre la représentation. Il y a donc d'une part un projet de présentation pure de la réalité, autrement appelée « enhanced reality » (réalité outrée), qui, en plus d'une économie de moyens, offre la possibilité de suivre de manière ininterrompue l'individu dans la banalité de son quotidien. Ce sont là les arguments principaux de Naz Korngold, personnage influent dans le milieu du divertissement : « I say yes to inexpensive programming that makes you, the viewer, the hero of the series, I say yes to the common man, and I say yes to the narrative of everyday life » (*Div* 563). À l'inverse, d'autres sont partisans d'un feuilleton qui extrait l'individu de son quotidien et le propulse dans une fiction qui le transporte. C'est du moins l'avis du personnage de Lorna, persuadée que la fiction, dans l'exagération des sentiments qu'elle provoque, donne un sens à l'existence : « But what I like is a big multigenerational story, Jeff, with a lot of characters, and I like the big themes – love, death, war, adultery – and I like the sense that there is order in the universe, that we're not all out here clawing our way to the top for no reason » (*Div* 323). La remarque met en lumière l'absence de contrôle et d'autorité qui fait nécessairement défaut à tout programme de télé-réalité ou à toute tentative de présentation pure. On remarquera que l'expression « programme de télé-réalité » est en soi paradoxale dans la mesure où la télé-réalité est par définition ce qui ne se laisse pas programmer. C'est d'ailleurs l'argument d'un des personnages, qui au cours d'un séminaire d'entreprise, s'en fait le défenseur : « He could feel intuitively that the “enhanced reality” programming model was really about eliminating programming » (*Div* 319).

Il semble que le récit avance lui aussi sans programmation tant la réalité qu'il scrute survient dans sa précipitation, dans sa fragmentation. Le roman semble ainsi ne pouvoir résister à la tentation de l'exhaustivité si caractéristique de la télé-réalité. Il faut être en mesure de tout voir, tout dire, tout entendre. C'est sans doute la raison pour laquelle le roman se déploie dans un laps de temps extrêmement court, à peine plus de quarante-huit heures pour un peu plus de six-cent pages. Le nombre de personnages est inhabituel, un peu plus d'une quarantaine, et le découpage par

chapitres, s'il fragmente le récit, renforce également sa tentative d'exhaustivité. Les personnages se succèdent aussi rapidement que les épisodes s'enchaînent, donnant l'impression que le récit doit se déployer à la même vitesse que la réalité précipitée qu'il décrit. Le moindre personnage se voit, aussitôt introduit, greffé à l'intrigue et fait l'objet d'un épisode dont on peut interroger le rôle sur le plan narratif.

Parmi les passages qui fonctionnent comme des entités à part entière, on peut citer le chapitre treize qui s'ouvre sur un préambule de six pages qu'un saut de ligne doublé d'un tiret détachent du reste du chapitre. La première phrase nous fait comprendre que nous allons être témoins d'une étude sociolinguistique menée par des experts scientifiques qui ont choisi comme cas d'étude un frère et une sœur qui, on ne le devine qu'après quelques pages, ne sont autres qu'Annabel et Tyrone, les deux protagonistes du roman :

Dialectical examination of the subject known hereafter as the « ugly girl » (UG) was performed on a certain day in May in an American suburb by trained dialectical experts from like socioeconomic demographics, according to participant-observer methodology. (*Div* 205)

Le passage se présente comme un retour en arrière puisqu'il nous ramène au mois de mai alors que l'intrigue principale se déroule fin novembre. L'analyse sociolinguistique est une digression qui peut se lire comme un complément à l'intrigue mais elle ne lui permet pourtant pas de progresser sur le plan narratif. L'analyse s'avère être également un échec sur le plan scientifique puisque le frère et la sœur refusent de communiquer avec le groupe d'experts et font avorter leur étude. Ce double échec nous conduit à nous interroger sur l'enjeu d'un tel passage dans le roman. Participe-t-il d'un effort d'exhaustivité ou bien s'amuse-t-il d'une tentative elle aussi vouée à l'échec ?

Dans plusieurs de ses essais, le critique James Wood s'élève contre les fictions qui, en quête d'exhaustivité, donnent naissance à un réalisme qu'il qualifie d'hystérique et dont nous rappellerons ici l'une des définitions qu'il en donne :

It is characterised by a fear of silence. This kind of realism is a perpetual motion machine that appears to have been embarrassed into velocity. Stories

and sub-stories sprout on every page. There is a pursuit of vitality at all costs.  
(Wood in *The Guardian*, 2001)<sup>45</sup>

À première vue, le passage cité ci-dessus semble en tout point correspondre à la définition de James Wood : il n'est pas indispensable à la progression du récit, il ne vise pas à donner de l'épaisseur aux personnages ; il fonctionne comme un ajout, un supplément et contribue à la vitalité frénétique d'un roman qui se refuse à toute économie de moyens. Pourtant, il nous semble que le recours au vocabulaire de la sociolinguistique participe d'un effort d'exhaustivité plus large du roman dont l'ambition serait d'épuiser tous les langages possibles pour rendre compte de la réalité (cinématographique, scientifique, linguistique...). On jugera donc réductrice l'attribution de la vitalité du roman à de simples bavardages de la voix narrative. Au contraire, il semble bien que le narrateur tourne à l'ironie ce souci d'exhaustivité en nous invitant d'ailleurs dès la première phrase du chapitre à ne pas prendre au sérieux l'étude sociolinguistique qui va suivre. Cela s'observe à travers l'emploi de la préposition « like » dans l'expression « experts from like socioeconomic demographics » qui donne au langage scientifique qui va suivre un

---

<sup>45</sup> On doit à James Wood l'expression « hysterical realism » dans un article publié en 2000 où le critique s'élève contre le roman *White Teeth* de Zadie Smith et plus généralement contre un nouveau genre de fiction jugé maximaliste et qui, en privilégiant l'observation à outrance de la réalité, épuise les formes traditionnelles du réalisme. « The big contemporary novel is a perpetual-motion machine that appears to have been embarrassed into velocity. It seems to want to abolish stillness, as if ashamed of silence — as it were, a criminal running endless charity marathons. Stories and sub-stories sprout on every page, as these novels continually flourish their glamorous congestion. Inseparable from this culture of permanent storytelling is the pursuit of vitality at all costs. Indeed, vitality is storytelling, as far as these books are concerned ». L'auteur poursuit en ces termes : « This is not magical realism. It is hysterical realism. Storytelling has become a kind of grammar in these novels; it is how they structure and drive themselves on. The conventions of realism are not being abolished but, on the contrary, exhausted, and overworked » (Wood 2000). James Wood voit en Don DeLillo et Thomas Pynchon les précurseurs du genre mais s'attaque plus particulièrement à des auteurs comme Zadie Smith, David Foster Wallace, Dave Eggers ou encore Rick Moody. En réponse Zadie Smith remercie, non sans ironie, le critique d'avoir trouvé le mot juste pour qualifier sa prose : « It is a painfully accurate term for the sort of overblown, manic prose to be found in novels like my own *White Teeth* and a few others he was sweet enough to mention » (Smith 2001).

caractère approximatif. C'est dans ce décalage entre le langage scientifique des sociolinguistes et l'absence de crédibilité que le narrateur lui accorde que se loge l'ironie du texte. L'utilisation du modificateur « like » voue à l'échec l'analyse qui suit et marque l'impossible rationalisation du langage par la sociolinguistique. Si ce tic oral peut parfois servir à marquer l'emphase, il témoigne plutôt ici d'une hésitation de la voix narrative qui entend signifier sa défiance par rapport au langage et explique cette tentation de l'expérimenter sous toutes ses formes.

Ce passage pose donc de nouveau la question de la représentation de la réalité en interrogeant cette fois-ci les possibilités qu'offre le langage à l'écrivain. Parce que la réalité se transforme sans cesse, le critique Sven Birkerts suggère que le langage, lui aussi, est voué à se transformer :

Simply! the stuff of our daily reality cannot be captured in language as readily as the stuff of former times. A *modem* is not a *rake*, a *cooler* is not a *drink*, and a transcontinental phone conversation between a parent and child is not a face-to-face by the kitchen sink. (Birkerts 122)

Cette difficulté observée par Birkerts est d'autant plus ardue que Rick Moody choisit comme cadre à son roman le milieu de la télévision, de la communication et de la publicité, bref le monde des médias et par conséquent sa réalité médiatisée. Les appels téléphoniques accélèrent en effet le temps du dialogue, les interlocuteurs se multiplient, les rebondissements s'enchaînent tandis que rien de cette réalité précipitée ne semble épargné au lecteur. Si, à bien des égards, le roman peut sembler animé par une voix narrative hystérique, obsédée par une observation exhaustive de la réalité, il n'en demeure pas moins que cette voix fait également preuve d'une grande virtuosité dans sa façon d'ordonner et de structurer l'agitation d'une réalité qui, elle, se vit sur le mode hystérique.

## **b) La réalité sous contrôle : le narrateur « pyrotechnique »**

Dans un article consacré au retour de la narration omnisciente dans la fiction contemporaine, Paul Dawson qualifie de « narrateur pyrotechnique » celui qui, par son exubérance voire ses bavardages, est doté d'une capacité à contrôler et structurer les événements rapportés :

The third mode of narrative authority in contemporary omniscience, I will call the pyrotechnic storyteller. For me this would include Zadie Smith's *White Teeth*, Rick Moody's *The Diviners*, Nicola Barker's *Darkmans*, and much of the work of David Foster Wallace. The pyrotechnic narrator is typically humorous or satirical, and relies less on moral introspection or historical research than on a flourishing and expansive narrative voice, a garrulous conversational tone, to assert control over the events being narrated. (Dawson 153)

L'analyse de Paul Dawson prend le contrepied des critiques formulées par James Wood puisqu'elle vise à démontrer la grande maîtrise du narrateur pyrotechnique et non son caractère hystérique. L'analyse de Dawson nous permet également de mettre au jour le rapport très complexe qu'entretient le roman de Moody aux pratiques télévisées, notamment celles de la télé-réalité, qui semblent lui inspirer en partie sa structure, son empressement, et son observation exhaustive de la réalité. Cela n'est pas sans soulever une réflexion sur les notions d'agent, de narrateur et d'autorité puisque la télé-réalité interroge, par son caractère continu, les notions de contrôle et de programmation. Par conséquent, comment expliquer ce grand écart entre un récit qui imite la réalité dans ses manifestations les plus chaotiques et une voix narrative omnisciente qui fait preuve d'une très grande maîtrise ?

Selon Paul Dawson, le retour au narrateur omniscient s'explique par le déclin de l'autorité narrative au profit d'une présentation toujours plus directe de la réalité, que ce soit en littérature, à la télévision, dans les médias, ou sur Internet. Il



défend l'hypothèse selon laquelle l'affaiblissement du narrateur aurait conduit la fiction de ces dix dernières années, par phénomène inverse, à compenser cette absence de contrôle en renforçant très nettement la voix narrative<sup>46</sup>. Il semble ainsi que le tour de force que réussit l'auteur dans *The Diviners* tient au fait que son narrateur simule la précipitation de la réalité médiatique pour mieux l'ordonner par la suite. Le roman se présente alors comme une réalité-fiction dans laquelle il s'agit de simuler une forme de réalisme, d'aucuns diront hystérique, pour mieux en montrer l'artifice. C'est d'ailleurs ce que Joseph Dewey suggère lorsqu'il identifie le retour de Moody à une forme « problématique » de réalisme. En effet, il explique au cours de sa démonstration que ses romans simulent certaines stratégies réalistes pour aboutir à une forme hybride qu'il nomme « “real-enough-ism” » (Dewey 13), autrement dit, un peu de réalisme, mais pas trop.

Si Moody emprunte beaucoup de ses stratégies à celles de la télévision, c'est qu'il appartient à ce que David Foster Wallace appelle la jeune génération d'écrivains nés après les années 1950. En effet, l'auteur n'utilise pas la télévision comme une source d'informations ou comme un outil via lequel il observerait la réalité, mais il l'envisage au contraire comme une réalité qui structure la vie des individus et autour de laquelle il peut articuler sa fiction. Ce changement de perspective est formulé très clairement par David Foster Wallace qui démontre que la fiction générée par la télévision fait bien partie de la réalité : « What young writers are scanning for data on some reality to fictionalize is *already* composed of fictional characters in highly ritualized narratives » (Wallace 153). On comprend alors que la

---

<sup>46</sup> Paul Dawson donne un faisceau d'explications pour justifier le retour de l'omniscience dans la narration : « The formal contingency of omniscient narration results from the fact that its narrative authority relies upon historically shifting literary-cultural conditions which determine the status and function of the novel in the public sphere. These determining conditions over the last decade or so include: the commercial orientation of multinational publishing houses; increased sales for literary non-fiction such as memoirs and popular history; the competing claims of cinema, television and new media; and the proliferation of demotic opinion in public debate via blogs, opinion polls, and reality TV. The emergence of contemporary omniscience, I would venture, is one response by writers to the decline of literary authority engendered by these conditions » (Dawson 150).

télévision recèle un formidable pouvoir narratif qu'elle a emprunté à la fiction. C'est d'ailleurs l'argument de Robert L. McLaughlin qui accuse très clairement la télévision d'avoir non seulement dérobé à la fiction ses stratégies mais de lui avoir, de manière plus générale, pris sa place : « More than this, though, television, through its ubiquity and its ability to shape, structure, and interpret the world instantly for its viewers, has in many ways usurped or short-circuited fiction's traditional purposes » (McLaughlin 61).

Il semble que, dans *The Diviners*, Rick Moody se propose de faire l'inverse en court-circuitant ce que la télévision a subtilisé à la fiction dans le but d'en reprendre possession et ce, principalement par deux moyens : la déstabilisation de la temporalité et l'omniscience de la voix narrative. Ce n'est sans doute pas par hasard qu'il y a dans le roman autant de personnages que dans un feuilleton télévisé et que la voix narrative, chargée d'en développer tous les possibles narratifs, se transporte aux quatre coins des États-Unis pour les besoins de l'intrigue. Le roman se déploie alors dans une temporalité caractéristique de la série télévisée puisque les changements de plans fréquents, coïncidant souvent avec le découpage entre les chapitres, permettent au lecteur devenu spectateur de suivre ce qu'il se passe en tout lieu, à toute heure. La temporalité défie toute progression chronologique lisible puisque le temps, à trop être découpé et fragmenté, est voué à demeurer dans un perpétuel présent. Dans ces repères spatio-temporels troublés, le seul jalon auquel il est possible de se fier est la diffusion quotidienne d'un feuilleton télévisé, « *The Werewolves of the Fairfield Country* », dont la sérialité rythme la temporalité du roman. Une des vertus de la série télévisée est d'ailleurs que, par sa récurrence, elle structure le temps et le ritualise. Le temps de la diégèse se voit donc entrecoupé de longues pauses télévisées qui donnent au roman ses principales bornes temporelles. Dimanche de Thanksgiving, le 25 novembre 2000 à 20h marque sans doute l'heure la plus longue que le roman s'emploie à décrire. Elle coïncide avec l'un des épisodes les plus attendus de la série « *The Werewolves of the Fairfield Country* », l'épisode annuel de Thanksgiving. C'est aussi le moment du chapitre vingt-six qui recèle sans doute l'un des meilleurs exemples de la virtuosité de la voix narrative. Le chapitre s'ouvre sur une injonction : « Behold, a portrait of the family, in the

year 2000, as preserved on the digital videocamera of aspiring filmmaker Annabel Duffy » (*Div* 433). Le narrateur annonce avec une autorité quasi-religieuse qu'il sera dans ce chapitre question de regard et nous demande de contempler ce qui va suivre avec un verbe aux tonalités bibliques « behold ». Dans cette première scène, nous sommes à la fois l'œil et la caméra de la jeune Annabel qui a décidé de filmer sa famille amassée dans le salon devant la télévision. Le récit progresse comme des notes qu'aurait prises un réalisateur si bien que la syntaxe est incomplète : « Duffy residence, Newton, Massachussets. First, the Reverend Russel Hunt Duffy, in casual clothes, a pair of easy-fit jeans ordered from the L.L. Bean catalogue, a turtleneck in brown, cardigan sweater with cables » (*Div* 433). La voix narrative décrit les images en train d'être tournées et distend la temporalité du passage qui prolonge ce que l'œil, à l'écran, n'aura pas même le temps de relever. Le langage se fait cinématographique et recourt par exemple à des expressions techniques comme « this slow pan from right to left » (*Div* 433) ou bien « the camera retreats to a wider angle » (*Div* 434). On notera également que la jeune femme est à plusieurs reprises identifiée comme « the filmmaker ». Ainsi se déclinent des informations relatives au décor, aux vêtements, aux gestes de chacun dans un ralenti qui n'épargne pas le moindre détail. Le temps est suspendu pour laisser la narration se mouvoir et progresser dans l'espace du salon au moyen d'expressions telles que « beside him on the couch », « here on the couch », ou encore « past the coffee table », « on the side table ». Si le narrateur décrit la scène à travers l'œil et la caméra de la jeune femme, il n'y a pourtant pas de superposition totale entre leurs deux points de vue. Tout se passe comme si deux caméras étaient installées dans le salon, celle d'Annabel et celle du narrateur qui, pareille à une caméra de vidéosurveillance, filme la scène en continu. La caméra de surveillance manifeste l'omniscience du narrateur que le texte traduit littéralement par une double occurrence du verbe savoir : « What does the camera know ? The camera knows that... » (*Div* 435). Dans un processus métonymique, il apparaît clairement que la caméra est l'œil d'un narrateur dont l'omniscience lui donne une autorité divine, en témoigne notamment la reprise fréquente du verbe « behold ». Bien plus qu'un simple dispositif optique, la caméra est l'instrument qui sert au narrateur pour

révéler les secrets de la famille Duffy, elle est une sorte de caméra infrarouge qui a le pouvoir de révéler la noirceur des âmes. Elle nous confie ce qu'elle sait et nous apprend entre autres l'adultère du père, la dépression de la mère, l'isolement du petit frère, les déboires judiciaires du grand frère.

Ce passage est intéressant en ce qu'il illustre la réappropriation des stratégies de la télévision par la fiction. En effet, le lecteur se voit projeté dans le rôle du téléspectateur qui regarde les images filmées par la caméra d'Annabel. Plus intéressante encore est la position de voyeur que le lecteur est forcé d'adopter lorsque le narrateur lui donne à voir les images filmées par ce qu'on a appelé sa caméra de surveillance. Convié dans le salon de la famille Duffy, le lecteur peut avoir l'impression d'être en train de regarder une émission de télé-réalité or il n'en est rien : il est sur le point de regarder des individus qui eux-mêmes sont en train de regarder la télévision tandis que le narrateur lui soumet, à une cadence très rythmée, des images et des plans différents. Dans ce jeu de miroirs, le narrateur est à la réalisation de ce que nous serions tentés d'appeler une réalité-fiction ou pour le dire selon les termes de Joseph Dewey, la simulation d'une fiction réaliste, « an uncanny simulation of realistic fiction » (Dewey 13). On notera en effet que l'activité banale qui consiste à regarder la télévision fait l'objet d'une mise en scène dont le lecteur peut lire les indications scéniques. S'ajoute à cela l'emploi du verbe « perform » utilisé pour décrire l'action de regarder la télévision : « No, the American family, as soon as the digital camera is shut off, is going to perform its one regular activity. It's going to watch television » (*Div* 435). Le verbe « perform » transforme la banalité d'une scène quotidienne en une cérémonie dont les rites semblent immuables. Ainsi disposés devant le poste de télévision, les personnages vont bientôt prendre part à une communion cathodique célébrée par un narrateur tout puissant ou « pyrotechnique » pour reprendre la terminologie de Paul Dawson. L'œil du narrateur balaie la pièce de façon panoramique si bien que le lecteur est dans la mesure de regarder à la fois l'écran de télévision et les personnages assis devant leur poste. Dans ce jeu complexe d'observation, il semble que la télévision ne soit pas seulement regardée par les personnages mais qu'elle les regarde simultanément.

L'originalité du chapitre tient à son découpage en plusieurs séquences courtes qui mettent en scène chacune à leur tour les protagonistes du roman en train de regarder à la télévision l'épisode tant attendu du feuilleton à succès. On remarquera que c'est paradoxalement la fragmentation du chapitre en épisodes qui permet au narrateur d'orchestrer la grande communion cathodique qui réunit les personnages pourtant disséminés aux quatre coins du pays. Tout se passe comme si le narrateur devenu réalisateur contrôlait différentes caméras postées dans différents salons : celui des Duffy à Newton dans le Massachussetts, celui de Jeffrey Maiser à Santa Monica, celui d'Allison Maiser à Brooklyn, celui de Vanessa Meandro à Manhattan. Le narrateur contrôle tantôt ce qu'il se passe dans le salon des personnages, tantôt ce qu'il se passe à l'écran avec une rapidité d'exécution qui donne l'impression au lecteur/spectateur que, comme devant son poste de télévision, il peut facilement changer de chaînes. Toujours très loquace, la voix narrative feint la précipitation et la perte de contrôle mais s'adresse au lecteur avec une très grande pédagogie. Le narrateur resitue par exemple le lecteur dans l'espace lorsque la publicité vient interrompre la description qu'il faisait du feuilleton :

*The Werewolves of the Fairfield County*, brought to you by the United Broadcasting Company. In Newton, Massachusetts, Annabel Duffy notices during the commercial break that instead of watching the program, her brother has a book in his lap. (Div 440)

Plus loin, le narrateur se pose une question rhétorique, « So where were we ? », une façon d'accompagner le lecteur au moment de passer de la description du salon de Jeffrey Maiser à celle de l'écran de télévision. Le narrateur nous emmène dans les coulisses de sa fiction et nous fait assister au montage de chaque scène, insistant dans le même temps sur les artifices de la représentation. Les indices du montage sont nombreux dans ce chapitre que la présence de plusieurs tirets découpe en différents épisodes. Toutefois, on remarque que les frontières entre l'écran de télévision et le salon des personnages s'amenuisent à mesure que nous progressons dans le chapitre. Il se crée une forme d'interaction et de dynamique entre les personnages du roman et les personnages de la série si bien que les repères spatio-

temporels sont totalement bouleversés. Leur confusion est d'autant plus forte que le dernier épisode du chapitre complexifie la mise en scène en nous donnant à voir deux personnages, Vanessa et sa stagiaire Allison, qui par téléphone, commentent les images du feuilleton qu'elles sont en train de regarder. Cela aboutit à une déstabilisation des frontières entre les personnages qui sont télévisés (Felicia et Edwin) et ceux qui ne le sont pas (Vanessa et Allison) :

Felicia can't tell Edwin about it and she can't tell him about what has really been worrying her for months—  
“The kid,” Vanessa says.  
The intern says, “Shhhhh.” (*Div* 444)

Construit de la même manière, le chapitre qui suit continue de rassembler les personnages du roman autour de leur télévision et brouille encore davantage les repères. Par exemple, la courte phrase « The doorbell rings » (*Div* 448) achève de susciter chez le lecteur une incertitude. Sonne-t-on à la porte des héros de la série ou bien à celle du bureau d'un des personnages ? Il faut attendre pas moins de vingt lignes pour comprendre que la sonnette retentit dans la série télévisée : « At the sound of the bell, Felicia goes to the door, and there, framed in it, is Edwin » (*Div* 449).

Outre la pyrotechnie de la voix narrative, ces exemples démontrent que la télévision déplace les repères spatio-temporels dans un espace-temps virtuel que Paul Virilio nomme « télétopique ». Selon le philosophe, la télévision et les télécommunications ne génèrent ni un espace atopique, ni-même utopique mais « télétopique », à savoir qu'il n'existe que dans la réalité médiatique des télétransmissions. La grande communion cathodique à laquelle nous assistons est rendue possible par cet espace-temps singulier propre au monde des médias et que seule la simultanéité rend possible :

SE RÉUNIR À DISTANCE, ou encore ÊTRE TÉLÉPRÉSENT, ici et ailleurs  
*en même temps*, ce soi-disant « temps réel » qui n'est cependant rien d'autre  
qu'un espace-temps réel, puisque les différents événements ont bien *lieu*,  
même si finalement ce lieu est celui du non-lieu des techniques télétopiques

(interface homme/machine, régie ou nodal des télétransmissions...). (Virilio 1995, 22)

Nombreuses sont les scènes qui dans le roman se déroulent dans ce que Moody nomme de façon peut-être plus poétique l'« éther des télécommunications »<sup>47</sup>, une sorte d'espace que l'accélération du temps seule est capable de mettre en mouvement. C'est ce même espace-temps « télétopique » qui permet à l'auteur de réunir, au-delà de l'écran télévisé, l'ensemble de ses personnages sans qu'il soit toujours facile pour le lecteur de distinguer qui fait irruption dans quel univers.

Faut-il toutefois faire une différence entre l'univers de la télévision et celui de la réalité que s'emploie à décrire le roman ? Pas nécessairement si l'on s'en remet aux analyses de David Foster Wallace qui envisage la télévision comme une composante de la réalité. En effet, la télévision et la fiction qu'elle génère ne font-elles pas partie de cette nouvelle réalité transformée par le monde des médias ? Ainsi le roman de Moody se présenterait-il comme une réponse de la littérature à la crise de la représentation provoquée par l'accélération d'une réalité médiatique et virtuelle. Il nous semble que le roman de Moody se plaît à simuler les pratiques réalistes que la télévision a usurpées à la littérature pour mieux célébrer, à travers cette grande fresque littéraire, l'art de la représentation et de la fiction.

Comment ce détournement des stratégies réalistes rejaillit-il sur l'écriture de l'accident ? La question est d'autant plus valable que l'accident se définit comme étant « ce qui arrive », ce qui surgit, et qui par définition échappe à tout contrôle et donc à toute autorité narrative. Sa représentation ne conduit-elle donc pas nécessairement à une modification de sa nature ? Par sa prolifération dans la fiction de Moody, l'accident devra voir sa définition évoluer dans la mesure où il semble

---

<sup>47</sup> « The girls go on, yoked together in the ether of telecommmunications as Madison thanks the doorman, gets into her cab » (*Div* 159). Cet exemple est extrait d'une scène dans laquelle nous suivons Madison au téléphone avec les filles de l'agence de publicité Vanderbilt. La conversation rapportée principalement au discours indirect est un des nombreux exemples de conférences téléphoniques qui jalonnent le roman. L'appel téléphonique n'est jamais un temps mort puisqu'il se combine simultanément avec d'autres actions. Dans l'exemple cité, on suit Madison en taxi dans les rues de Manhattan.

appartenir à un système et par conséquent se soustraire au désordre qui le caractérise. En d'autres termes, il faudra observer comment l'accident, dès lors qu'il est répété, anticipé et donc attendu se transforme en un principe d'écriture.

## 1.3 Pour une fiction de l'accident

Une société qui privilégie inconsidérément le présent, LE TEMPS RÉEL, au détriment du passé comme du futur, privilégie aussi L'ACCIDENT. Puisque, à tout instant, tout arrive et le plus souvent inopinément, une civilisation qui met en œuvre l'immédiateté, l'ubiquité et l'instantanéité, met en scène l'accident, la catastrophe. (Virilio 2005, 47)

Dans cette observation, Paul Virilio rappelle à quel point la notion de temps est centrale pour penser l'accident. En l'inscrivant dans une telle logique temporelle, le philosophe ne peut concevoir sa manifestation que dans le seul temps présent qu'il nomme aussi « temps réel ». L'analyse de Virilio peut se lire comme la genèse de la prédiction qu'il formulera par la suite : la fin de la représentation dans le monde des médias et des arts s'explique ici clairement par le règne du temps réel, le temps du direct, de l'immédiateté. Le philosophe rend ce lien manifeste lorsqu'il explique : « [W]ith live coverage, in real time, thanks to the speed of light, presentation replaces representation: now it's webcam, it's "reality-shows" » (Virilio & Lotringer, 2005, 26). Au cours de notre analyse, il a été possible de constater que la présentation, qu'on peut rapprocher en littérature du réalisme à outrance que James Wood qualifie d'« hystérique », est une des directions possibles de la fiction contemporaine pour rendre compte de la réalité. On pourrait imaginer que la fin de la représentation dans la littérature profiterait à l'écriture de l'accident puisque cela pourrait être l'occasion d'en saisir plus aisément son caractère instantané et immédiat. Comme déjà souligné auparavant, représenter l'accident revient toujours à travestir sa nature, puisqu'il s'agit de



composer avec son désordre. Pourtant, on observera dans la fiction de Moody une résistance au temps réel, un refus de se rendre esclave de l'immédiateté et de l'instantanéité. Cela n'est pas sans conséquence sur l'écriture de l'accident dont les manifestations sont moins guettées qu'anticipées. C'est encore une fois le rapport au temps qui permet à Moody d'en bouleverser sa nature pour en faire un principe de composition littéraire.

### **a) Contre l'accident en « temps réel »**

La particularité du recueil *Demonology* est qu'il s'ouvre et se ferme sur un motif identique, l'accident mortel d'une sœur. Toutefois, les traitements diffèrent radicalement d'une nouvelle à une autre : le narrateur de « The Mansion on the Hill » insiste sur l'artificialité et la recomposition de son récit tandis que celui de « Demonology » tente de s'effacer au profit d'une présentation pure de l'accident. La première stratégie met-elle en échec la seconde ? C'est en tout cas ce qui se laisse deviner à la lecture des dernières phrases de « Demonology » qui concluent sur un embarras du narrateur / auteur quant au rapport d'accident qu'il vient de livrer.

Il faut tout d'abord rappeler le statut particulier de cette nouvelle dans l'œuvre de Moody car il explique la confusion possible entre l'autorité narrative et celle de l'auteur. À propos de « Demonology », Rick Moody confesse n'avoir jamais pu en lire ou relire une seule ligne, que ce soit en privé ou en public<sup>48</sup> parce que l'accident décrit dans la nouvelle est celui dont fut victime sa propre sœur en 1995. « Demonology » est sans doute le seul texte qui ne peut se soustraire à une lecture biographique ainsi que le fait remarquer Joseph Dewey :

---

<sup>48</sup> « Rick Moody wrote “Demonology,” the title story of his new collection, in 1995, but he hasn't read it since. “I don't read it aloud in public,” he said. “I can't even physically read one paragraph”». Propos recueillis par Bill Goldstein, dans son article « Flirting with Disaster » paru dans le *The New York Times*, le 25 février 2001.

In "Demonology" Moody drops authorial posturings and confronts the reader within uncharacteristic vulnerability: this is the story of his sister's death. There is no voice-over, no framing Surveyor, no reassuring larger authority safely removed from the unfolding experiences recounted in the narrative and free to experiment with the appropriate language technology to deploy. This is Rick Moody relating the last twenty-four hours or so of his sister's life before a cardiac seizure kills her even as her two young children and her boyfriend helplessly watch. (Dewey 38)

Dewey identifie clairement la voix narrative comme étant celle de l'auteur puisque le prénom de la sœur, ses enfants, les circonstances de sa mort sont autant de détails qui font converger la fiction et la réalité. On relèvera pourtant que cette superposition de l'auteur et du narrateur ne contribue pas à un renforcement de la voix narrative, au contraire, elle se fait discrète et réservée. La nouvelle est écrite à la première personne du singulier, toutefois, l'usage du pronom personnel « je » est peu fréquent. Il faudra cependant exclure de cette observation le dernier paragraphe de la nouvelle qui, à l'inverse, est entièrement construit sur une litanie de regrets exprimés à la première personne au moyen d'une matrice invariante : « I should... » (*Dem* « Demonology », 305-306). Hormis dans ce dernier paragraphe, la présence du narrateur se fait rare si bien que le récit semble progresser sans agent ni construction préalable. La nouvelle se présente en effet comme un album photo que le narrateur feuillète et commente non pas dans le but de se mettre en scène en tant que frère mais de faire le portrait, au moyen de courtes vignettes, de sa sœur Meredith et de ses deux enfants. C'est la raison pour laquelle les paragraphes se juxtaposent sans qu'un lien précis puisse être établi entre eux. Le récit avance au gré des clichés qui composent l'album, ce qui explique l'absence d'articulation entre les vignettes. On en donnera pour preuve ces débuts de paragraphes : « She took pictures of costumed urchins... » (*Dem* « Demonology » 292), « Now this portrait of her cat... » (*Dem* « Demonology » 292), « My sister as she played the guitar... » (*Dem* « Demonology », 300).

Dans « Demonology », l'accident s'invite à deux reprises dans la nouvelle, deux passages qui viennent interrompre le commentaire de l'album photos. Tout d'abord l'accident de voiture, ensuite l'accident cardiaque. Les deux sont liés, l'un est une complication de l'autre. Entre deux photographies, le narrateur nous donne à voir le

cliché manquant à l'album de famille : « Here's the local news photo that never was : my sister slumped over the wheel of her Plymouth Saturn after having run smack into a local deer » (*Dem* « Demonology », 299). Le narrateur décrit au lecteur une photo, un cliché qui n'a manifestement jamais existé mais sur laquelle il feint de tomber. Par conséquent, la photographie de l'accident est littéralement présentée au lecteur ce que souligne encore davantage le recours à l'adverbe présentatif « here » en début de phrase. Le lien entre l'accident de voiture et l'accident cardiaque n'est pas explicité par le narrateur qui les sépare de quatre paragraphes. Quatre vignettes supplémentaires qui nous laissent deviner que l'accident de voiture n'était pas mortel car la sœur se laisse de nouveau envahir par le cours de la vie. La tension créée par l'accident de voiture retombe et au moment où on ne l'attend pas, le second accident surgit de nulle part, prenant soudain la narration en otage :

Out of nowhere. All of a sudden. All at once. In an instant. Without a warning. In no time. Helter-skelter. *In the twinkling of an eye*. Figurative language isn't up to the task. (*Dem* « Demonology », 302)

Dans ce passage, il semble que la mort entre par effraction dans le récit qui ne nous y prépare pas. Ces quelques lignes sont en effet marquées par une disruption totale de la grammaire et de la temporalité. Le langage tourne en rond, le récit n'avance pas, les expressions se renvoient les unes aux autres. La juxtaposition de locutions synonymes met le récit en pause et le langage en échec. Cette stratégie narrative n'est pas fréquente dans la fiction de Moody et participe ici d'une tentative non pas de représenter l'accident mais de le présenter, dans toute l'indiscipline et le chaos qui le caractérisent. Le récit ne cherchant pas à représenter l'accident, on pourrait donc dire que c'est l'accident qui se présente à lui. En effet, contrairement à la première nouvelle du recueil, l'accident n'est pas annoncé d'emblée (on se rappellera de l'indice « after you were gone » qui apparaît dès les premières lignes) mais il surgit et prend le récit par surprise. Il y a une tentative de faire coïncider l'écriture de l'accident avec la définition de l'accident et par conséquent accepter

qu'il mette la narration en déroute. L'asyndète prive les phrases de leurs liens indiquant, par conséquent, que l'énumération est sans issue.

Dans son essai sur l'accident, Catherine Malabou consacre à cette figure de style quelques lignes s'avérant très éclairantes pour notre propos :

Elle appartient à la classe des disjonctions et fait se télescoper les mots, qui arrivent les uns aux autres, les uns sur les autres, s'arrivent, comme autant d'accidents en effet. Ils se cabossent, perdent tout lien, tout enduit, toute graisse, toute société. (Malabou 60)<sup>49</sup>

On retiendra de sa définition le fait que l'asyndète serait l'un des moyens d'expression privilégiés de l'accident, la seule figure à rendre efficacement le trouble qu'il provoque. Signalant à la fois l'immédiateté et l'absence de médiation, elle souligne le dépouillement de la voix narrative. Les mots s'entrechoquent, les liens grammaticaux se distendent si bien que l'accident surgit dans la disjonction du rythme de la phrase.

Dans l'extrait de Moody, il est important de noter que, si l'asyndète favorise l'imitation du rythme de l'accident, le langage, quant à lui, est extrêmement figuré, comme s'il avait pour fonction d'éconduire la description de l'accident. Les expressions employées décrivent la fulgurance de l'accident mais se gardent de décrire sa nature. Se crée alors une sorte de fossé entre la forme et le fond : la forme imitant la cadence de l'accident, le langage cherchant à le fuir. Le narrateur est alors réticent à prolonger cette figure de style et lui préfère le langage plus ferme et autoritaire de la science qu'il ressoude au moyen de participes présents destinés à huiler les phrases entre elles. La sévérité du langage et la régularité de la grammaire semblent d'ailleurs se poser comme un rempart contre l'irruption de la moindre émotion :

---

<sup>49</sup> C'est dans les pages qu'elle consacre au style de Marguerite Duras que Catherine Malabou offre une réflexion sur l'asyndète. Elle identifie « la suppression des liens et des enchaînements » comme étant caractéristique du style de Duras et compare l'asyndète à « l'alcoolisme du langage » (Malabou 60).

My sister's hands balled up. Her heels drumming on the carpeting. Her muscles all like nautical lines, pulling tights against cleats. Her jaw clenched. Her heart rattling desperately. Fibrillating. If it was a conventional seizure, she was unconscious for this part – maybe even unconscious throughout – because of reduced blood flow to the brain, because of the fibrillation, because of her heart condition; which is to say that my sister's *mitral valve prolapse* – technical feature of her *broken heart* – was here engendering an arrhythmia, and now, if not already, she began to hemorrhage internally. (*Dem* « Demonology », 304)

Comme dans « The Mansion on the Hill », on remarquera que la liste de participes présents est une constante pour décrire le corps en train de mourir bien que les formes verbales, contrairement à l'extrait cité précédemment, soient toutes commandées par un sujet différent. Les faits sont présentés logiquement, dans une exigence de réalité qui se traduit par un vocabulaire très précis. La conjonction « si » fait d'ailleurs ressembler la phrase centrale à un raisonnement scientifique dont la valeur implicative rappelle la logique mathématique. En témoignent les nombreuses conjonctions (« if », « maybe », « because ») qui structurent la démonstration. L'accident cardiaque est décrit de façon didactique, comme s'il s'agissait d'étudier un cas clinique. Les efforts entrepris par le narrateur pour se défaire d'un langage figuré sont toutefois nuancés par la persistance de quelques figures de comparaison : les muscles assimilés aux cordages d'un bateau par exemple. On relève enfin que la seule métaphore qui subsiste (le trouble cardiaque décrit comme un cœur brisé) se trouve en marge de la phrase, rejetée entre des tirets, les italiques ajoutant au sentiment d'étrangeté de l'expression.

On peut par ailleurs se demander si ce même sentiment n'investit pas également le langage scientifique utilisé pour désigner la maladie cardiaque de la sœur, le prolapsus mitral. Les deux expressions en italiques sont pareilles à des mots cités dans une langue étrangère, leur sens exact fait défaut. L'expression « *mitral valve prolapsus* » prétend expliquer l'attaque cardiaque en se réfugiant dans la clarté littérale du discours scientifique. À l'inverse, l'expression « *broken heart* » fait appel à une image extrêmement simple, un lieu commun si banal qu'il simplifie exagérément l'explication scientifique sans pour autant lui donner du sens. Ainsi les

deux langages sollicités semblent-ils faire écran, le littéral comme le figuré demeurant chacun imprécis.

La nouvelle s'achève sur un dernier constat d'échec que le narrateur formule dans une longue phrase de vingt et une lignes parcourue par le regret de n'avoir su représenter l'accident de sa sœur. Les regrets prennent la forme d'une liste qu'anime la répétition du modal « should » tandis que sont passés en revue tous les défauts de la nouvelle. Le principal reproche que s'adresse le narrateur est d'avoir cédé à une présentation abrupte de l'accident : « I shouldn't clutter a narrative with fragments, (...) I should make Meredith's death shapely and persuasive, not blunt and disjunctive » (*Dem* « Demonology », 306). Il déplore la fragmentation de son récit et sa tentative d'avoir décrit l'accident en temps réel, sans mettre de l'ordre dans son désordre : « I should make the events orderly, I should wait and write about it later » (*Dem* « Demonology », 306). Si, dans ce long paragraphe, l'auteur tend à ses détracteurs le bâton pour se faire battre, exposant au grand jour les faiblesses de sa nouvelle, il n'en demeure pas moins que le narrateur, en niant le récit qu'il vient d'achever, nous suggère en creux comment représenter l'accident dans la fiction. En effet, il nous laisse entrevoir ce qu'aurait pu être le récit de l'accident s'il avait été représenté, reconfiguré, mis en fiction et non présenté, exhibé, sans aucun artifice. On relèvera entre autres : « I should fictionalize it more, I should conceal myself, I should consider the responsibilities of characterization (...) I should novelize the whole thing (...) I should let artifice create an elegant surface (...) I should have a better ending... » (*Dem* « Demonology », 306-307). Ces regrets dressent la liste des stratégies narratives qui auraient dû être exploitées en même temps qu'ils font apparaître la nécessité d'envisager l'accident non pas comme une prise en otage du récit mais comme faisant partie intégrante de sa structure.

C'est la raison pour laquelle la fiction de Moody met en difficulté l'hypothèse selon laquelle l'écriture de l'accident requerrait un évanouissement de la voix narrative, un démantèlement de la temporalité puisque cela conduirait à un recul de la représentation nullement envisagé par l'auteur. Au contraire, le récit se construit autour de l'accident, l'anticipe, et l'érige en principe de composition.

## **b) L'accident ou la catastrophe narrative**

Dans la fiction de Moody, l'accident ne se produit pas sur le mode épiphanique ni ne surgit comme une révélation finale. Au contraire, l'accident donne corps à la structure d'une nouvelle ou d'un roman et fait l'objet d'une mise en scène, d'une dramaturgie. En d'autres termes, l'accident recèle un caractère théâtral, c'est la raison pour laquelle on choisira ici de l'envisager comme une catastrophe au sens dramaturgique du terme. Le philosophe Michel Ribon, dans un essai consacré à l'esthétique de la catastrophe, souligne à ce propos que « c'est sur la scène du spectacle théâtral que sont nés le vocable et l'idée même de catastrophe avant de se déplacer pour s'étendre à cette autre scène qu'est le spectacle du monde » (Ribon 14). L'enjeu sera de démontrer que l'accident, par sa récurrence structurelle, est proche de la catastrophe au sens aristotélicien du terme, à savoir qu'elle est le dénouement nécessaire de toute pièce tragique. Une perspective qui, une nouvelle fois met en tension deux termes qui s'opposent ainsi que le souligne François Barouch : « Voici ce qui oppose la catastrophe à l'accident. Rien d'accidentel dans la tragédie, tout ce qui advient est nécessaire. Pas de place pour le hasard ! » (Barouch *Agôn*). Ainsi envisagé dans une telle perspective, l'accident fait l'objet d'une attente d'où l'hypothèse selon laquelle il peut être considéré comme une catastrophe narrative.

Paul Virilio démontre que la prolifération de l'accident dans nos sociétés contemporaines entraîne logiquement une modification de sa nature puisqu'à toujours être guetté et anticipé, il perd son caractère spontané et fait l'objet d'une attente :

Si nous prenons le domaine de l'automobilité privée, par exemple, la banalisation de l'hécatombe autoroutière est la preuve freudienne que l'accumulation des accidents de la circulation met fin en grande partie au « hasard » - et les multiples systèmes dont sont équipés nos véhicules ne changeront rien à ce fait : au cours du XXe siècle, L'ACCIDENT EST DEVENU UNE INDUSTRIE LOURDE. (Virilio 2005, 30)

L'exemple que prend le philosophe contrevient à la définition de l'accident comme manifestation de l'inattendu puisqu'elle sous-entend qu'on peut l'inscrire dans une logique pratiquement mathématique et, à défaut de pouvoir le contrôler totalement, l'anticiper. Dans une telle perspective, l'accident peut être envisagé comme relevant moins du possible que du probable, perdant ainsi une part de son hasard. Si l'on reste dans le domaine automobile, on remarquera que la banalisation de l'accident de voiture n'est pas sans entraîner plusieurs conséquences au premier rang desquelles figure l'essor des contrats d'assurances. Dans un article consacré à l'écrivain William Dean Howells, Jason Puskar fait apparaître de façon explicite le lien entre la prolifération des contrats d'assurance et l'augmentation des accidents : « [T]he insurance industry actively trained Americans to expect accident, to imagine it richly and in great detail, and to consider it an ineradicable component of everyday life » (Puskar 31). Il examine ce phénomène à l'occasion de son étude du roman *A Hazard of New Fortunes* (1890) qu'il identifie comme étant l'un des premiers à témoigner du rôle croissant des assurances dans la vie quotidienne des Américains. Le titre du roman de Howells invite à une réflexion sur le terme « hazard » dont Jason Puskar souligne l'apparition dans le jargon des assurances dès la fin du XIXe siècle. « Hazard » est employé pour décrire les éventuels risques ou dommages encourus par un individu. Il est intéressant de noter que « hazard » ne se traduit pas en français par « hasard » même si l'étymologie des deux mots est identique<sup>50</sup>. Le terme anglais retient davantage la notion de risques, de dommages éventuels, tandis que le français « hasard » convoque exclusivement les notions de chance, de contingence ou d'aléatoire. On relève dans la fiction de Moody un nombre important de personnages qui cherchent à se prémunir contre l'accident et travaillent dans le milieu des assurances<sup>51</sup>. Cela les protège-t-il pour autant ? Ce

---

<sup>50</sup> Le nom anglais « hazard » est dérivé du français « hasard » lui-même formé de l'arabe *az-zār* signifiant « jeu de dés ».

<sup>51</sup> On mentionnera la nouvelle « K&K » publiée dans *Right Livelihoods* qui pousse la peur de l'accident à son paroxysme à travers le personnage d'Ellie Knight-Cameron qui travaille dans le milieu des assurances principalement parce qu'elle redoute l'accident sous toutes ses formes : « She was sort of anxious about things, and that was maybe why Astrid worked in insurance. She hadn't fallen into the business by chance. Astrid



n'est visiblement pas suffisant puisqu'il semble au contraire que le récit suive toujours la logique implacable formulée par Jason Puskar : plus on s'assure contre l'accident, plus on doit s'y attendre. On prendra comme seul exemple la nouvelle « Hawaiian Night » dans laquelle le personnage d'Andrew Grimm, cadre dans le milieu des assurances, voit sa femme mourir sous ses yeux dans un accident de bateau. Au décès de cette dernière s'ajoute l'accident imaginaire du fils que le narrateur se plaît à exploiter comme une piste narrative avant finalement de se raviser :

I confess that I held my breath as I tried, through the incantation of worry, to stave off further Grimm calamity, in which little Drew toppled over the Adirondack chairs, hovered briefly in the air, gathered gravitational freight, broke the surface of the wading end of the pool, struck bottom, cracked his skull, and then bobbed in the shallows, deceased, as Andrew Grimm, insurance executive, recited his next canto of loss. But nothing horrible would happen on this voluptuous Hawaiian Night ... (*Dem* « Hawaiian Night », 110)

Dans ce passage, la voix narrative est, comme souvent dans le recueil *Demonology*, omnisciente voire toute-puissante et prend plaisir à faire peser lourdement la menace de la mort accidentelle sur les personnages. Il se crée ainsi une connivence entre le narrateur et le lecteur qui donne l'impression que les personnages ne pourront se dérober à l'accident, toujours imminent. Cela est accentué par la profession d'Andrew Grimm qui, bien que glissée en incise, est d'autant moins anodine qu'elle permet de mettre en regard le couple de mots « insurance » et « loss », l'un étant censé prévenir la survenue de l'autre. Jason Puskar souligne en effet que le rôle des assurances est de compenser la perte : « [I]nsurance has no pretension to reform society, merely to compensate for allegedly unpreventable losses » (Puskar 30). Pourtant, l'exemple tiré de « Hawaiian Night » marque l'impossibilité de s'assurer contre l'accident tant l'assurance qu'il surviendra est

---

had strong feelings about disaster. She braced for impact. She was good at persuading people that they didn't have enough insurance. Who knew what was going to happen in the era of climatic change and earthquakes and tsunamis and hurricanes? » (*RL* « K&K », 98). Nous aurons l'occasion de citer ce même passage dans le chapitre six pour l'envisager dans une perspective différente, celle de la catastrophe et de ses modalités.

certaine (« unpreventable »). L'accident n'est donc pas envisagé comme une manifestation du hasard (au sens français du terme) mais comme une nécessité déployée par un narrateur tout puissant. Cela revient à renforcer notre interrogation : ne faut-il pas envisager l'accident dans la fiction de Moody comme une catastrophe ?

Il faut au préalable clarifier le terme catastrophe dans la question posée et le limiter à son sens dramaturgique, celui développé par Aristote dans sa *Poétique*. Notons qu'à l'origine le terme est absent du texte d'Aristote et provient en réalité d'une erreur commise au Moyen-âge qui persiste encore aujourd'hui. En effet, seul le terme « dénouement » (lusion) figure dans le texte original que la plupart des éditions ont choisi de traduire par catastrophe<sup>52</sup>. L'hypothèse selon laquelle l'accident pourrait être appréhendé comme une catastrophe narrative est étayée par la définition qu'Aristote donne du dénouement : « J'appelle *næud* tout ce qui est depuis le commencement de la pièce jusqu'au point précis où la catastrophe commence ; et *dénouement*, tout ce qui est depuis le commencement de la catastrophe jusqu'à la fin » (Aristote *Poétique*, chapitre XVIII)<sup>53</sup>. La définition fait apparaître le caractère nécessaire de la catastrophe en termes de composition : c'est autour d'elle que s'articule toute pièce tragique et elle est donc indispensable à sa construction.

---

<sup>52</sup> Le glissement lexical du terme dénouement à catastrophe est amplement détaillé dans l'article de Catherine Ailloud-Nicolas « Scènes de théâtre ». Voir Mercier-Faivre, Anne-Marie et Chantal Thomas aux pages 404-405.

<sup>53</sup> Notons ici que le terme « catastrophe » tend à disparaître des traductions d'Aristote. Il apparaît sous le terme de « renversement » dans la traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot publiée au Seuil en 1980. Il faut également rappeler que le texte d'Aristote ne contient jamais l'équivalent exact du mot « catastrophe » ; apparaissent notamment les termes *metabasis* (renversement) ou *pathos* (l'effet violent).

C'est dans cette perspective que nous souhaitons ici envisager l'accident mortel du jeune Mike qui constitue le dénouement – ou la catastrophe narrative – du roman *The Ice Storm*. Il nous faut pour cela rappeler les circonstances de sa mort : l'adolescent est électrocuté par un poteau cédant sous le poids du blizzard en pleine tempête de glace :

And it danced. The jig of the dervish, of delirious and religious mad persons, of hyperactive children and their weary parents. The dance of the charmed snake  
The electrical line hopped and skipped and nothing could stop it that Mike  
knew of. It was just one of the hazards of life now. Cool! (*IS* 211)

La danse macabre du fil électrique fait augmenter la tension narrative : Mike mourra-t-il ou non ? La question n'a pas même le temps d'être considérée que déjà son destin est en marche, l'accident étant un dénouement nécessaire car structurel que rien ne peut interrompre. L'interjection « Cool ! » ajoute à cette mécanique impitoyable puisque l'adjectif semble indiquer que le narrateur accueille l'accident avec détachement et sang-froid. De plus, le terme « hazard », contribue à relativiser la gravité de l'accident que le narrateur juge mineur : en témoigne l'adverbe « just » qui donne l'impression que l'accident n'est qu'un dommage collatéral parmi d'autres. S'il nous semble pertinent de penser l'accident de Mike comme une catastrophe, ce n'est pas seulement parce sa récurrence structurelle dans l'œuvre de Moody, c'est aussi parce que *The Ice Storm* emprunte énormément de sa structure à la tragédie classique. En effet, le roman respecte une unité de temps, de lieu et d'action : il se déroule le week-end de Thanksgiving 1973, à New Canaan dans le Connecticut et s'articule autour de deux familles, les Hood et les William dont les parents sont réunis à l'occasion d'une « soirée à clés »<sup>54</sup> tandis que les enfants,

---

<sup>54</sup> Dans une « key party », les invités se voient offrir la possibilité de déposer leurs clés dans un grand bol de façon à ce que, à l'issue de la soirée, chacun tire au sort un trousseau de clés et passe la nuit avec son propriétaire. Le narrateur s'amuse à expliquer comment ce genre de soirées a pu se propager dans les banlieues riches du Connecticut : « It came of age with hippie erotica and bohemian orgies in cramped apartments owned by poorly groomed professors. But like so many reasonable ideas that seem less bright in the harsh illumination of general distribution, it was soon exported to this and of tidy shrubs and the Junior League » (*IS* 109).

livrés à eux-mêmes vagabondent dans les rues de la ville qui s'apprête à être frappée par une tempête de glace. Comme dans une tragédie, trois parties ou trois actes structurent le roman, la dernière faisant figurer le point culminant, la mort de Mike. Si la disparition de l'adolescent apparaît comme un accident au sens où il surgit sans crier gare, elle peut pourtant être anticipée car plusieurs indices mettent sur la voie. En effet, la légèreté de ton qui caractérise le début du roman coexiste avec des remarques qui peuvent déjà laisser penser que l'accident et la mort sont à craindre. À propos des deux frères, Sandy et Mike Williams, nous lisons par exemple : « [T]hey loved each other and would die inside when they parted for good » (*IS* 35). Alors même que le narrateur décrit l'amour que se portent deux frères, respectivement âgés de treize et quatorze ans, la mort rôde déjà autour des adolescents comme une forte probabilité. Si le modal « would » a souvent une valeur de condition, il n'en exprime pas moins une certitude dans un avenir proche. Quelques pages plus tard, c'est au cimetière que Mike Williams et Wendy Hood se rendent pour flirter ensemble. Entre les tombes, ils s'embrassent dans un silence que le narrateur décrit comme lugubre : « The quiet was funereal » (*IS* 45). Il est difficile de ne pas lire dans cet adjectif l'indice de funérailles proches. « Funereal » désigne une atmosphère morne, lugubre mais également mortuaire. À une lettre près, le récit enterre déjà Mike, une lettre de trop lui laisse la vie sauve pour quelques heures seulement. La précipitation vers la mort s'accroît quand Mike décide de fuguer le soir de la tempête de glace et, pour maquiller sa disparition, dispose sous sa couette un traversin pour faire croire à ses parents qu'il dort tranquillement dans son lit. « He'd made a dummy of himself » (*IS* 139). La phrase anticipe déjà le pantin désarticulé que deviendra Mike lorsque son corps, secoué par la puissance des décharges électriques, cessera de vivre.

Tous ces éléments concourent à transformer l'accident de Mike en une véritable catastrophe et à l'inscrire ainsi dans un processus tragique. Pourtant quel sort réserver à la multitude d'indices qui se trouvent également dans l'épisode 141 des *Quatre Fantastiques*, la bande dessinée préférée de Paul Hood, le fils des voisins et le meilleur ami de Mike ? L'épisode, rapporté dans ses moindres détails, fonctionne comme une mise en abyme de la tragédie qui est en train de se jouer

chez les William et les Hood puisque le dernier numéro des super-héros met en scène la désintégration de la famille Richards après la mort de leur fils, Franklin Richards. Cette variation fantastique du récit principal nous conduit à interroger cette accumulation de signes qui exagère la portée tragique du roman au point qu'il en deviendrait une parodie.

Remarquons que le mot « tragedy » apparaît à plusieurs reprises dans le roman mais à chaque fois dans le contexte de la bande dessinée. Avant de décrire la mort du fils, le narrateur annonce la tragédie à venir : « The stage was set for the final act of this grave domestic tragedy » (*IS* 193). Le récit fantastique se voit réinvesti d'un langage tragique qui est totalement subverti puisqu'il n'appartient pas à celui de la bande dessinée. Un même écart s'observe d'ailleurs au niveau de l'intrigue principale que le narrateur annonce, dès la première phrase, comme une comédie : « SO LET ME dish you this comedy about a family I knew when I was growing up » (*IS* 3). Il qualifie également de comédie la soirée échangiste des Halford au cours de laquelle, Mike, livré à lui-même, perdra la vie : « This was the real beginning of the evening's comedy » (*IS* 156). L'oscillation entre les deux genres est constante et culmine au moment où le narrateur décrit le visage de Janey, la mère de Mike, qui apprend la disparition de son fils : « Tragedy mask, comedy mask, tragedy mask. She smiled, she trembled. She knew, she didn't know. The year had sprung a leak. Loss surged and waned according to its own itinerary » (*IS* 256). Tandis que la mère de Mike hésite entre le rire et les larmes, entre une posture comique ou tragique, le chagrin de la mère de Franklin, dans la bande dessinée, se fait plus convaincant : « The last panel showed them all – Sue, with Franklin in her arms like some lifeless marionette, Wyatt Wingfoot, Johnny Storm, Medusa, and Ben – turned away from Reed. Reed, devastated, wordless at the enormity of his slaughter » (*IS* 194). L'inversion des registres est totale si bien que la mort de Mike, qui survient dans la troisième partie du roman, semble une parodie de la tragédie domestique déjà jouée dans l'épisode des Quatre Fantastiques. Prophétisée par la bande dessinée, elle devient redondante, relevant de ce qu'il est tentant d'appeler, dans cette inversion des valeurs, un tragique de répétition. La mort de Mike et le chagrin de ses parents ont tout compte fait un air de déjà-vu.

Plus le narrateur s'efforce de qualifier son récit de tragédie ou de comédie, plus il s'éloigne de leurs caractéristiques. De toute évidence, le roman n'est pas une comédie pour l'unique raison qu'il ne se conclut pas par une fin heureuse. Par ailleurs, le roman n'est pas non plus une tragédie classique pour deux raisons. Tout d'abord, seul un héros doit mourir or Mike ne fait pas partie des protagonistes et le narrateur le présente, avant sa mort, comme un personnage secondaire : « It features a minor character » (*IS* 206). D'autre part, sa mort est longuement décrite ainsi que son cadavre or Roland Barthes, dans son essai *Sur Racine*, rappelle que, dans la tragédie classique, « la mort physique n'appartient jamais à l'espace tragique » (Barthes 1963, 11).

Si l'accident de Mike n'appartient ni véritablement à la comédie, ni à la tragédie, il n'en demeure pas moins une catastrophe au sens où l'entend Michel Ribon :

La catastrophe est toujours le moment où le dramaturge intervient pour donner au destin un ultime coup de pouce : comme dans la mythologie grecque, il se pose en « deux ex machina » dont rien ne laissait prévoir le mode d'intervention. Sur la scène, la catastrophe est alors la saisissante image d'un jeu entre le hasard et la nécessité, jeu dans lequel les personnages et nous-mêmes sommes pris pour en être le jouet. (Ribon 14)

Pour qu'il y ait catastrophe, il faut qu'il y ait l'intervention d'une autorité supérieure capable, à la manière d'une divinité, de déclencher la mécanique de la nécessité. Cela se traduit dans le roman par le renforcement de la voix narrative avant qu'elle ne procède au récit de la mort de Mike. Au début de la troisième partie, le narrateur entreprend de sonder l'âme de Dieu : « Okay, the time has come in this account for a characterization of the mind of God » (*IS* 205). Une réflexion qui lui permet de justifier sa position omnisciente et d'observer une congruence entre son point de vue et celui de Dieu. On remarquera surtout que le narrateur s'assure de son omnipotence au moment de faire le récit de la mort de Mike qui, précise-t-il en creux, sera le fruit de sa seule composition : « So this part of the story is violent, and because it is senseless, too, it's not from the from the point of view of any of the protagonists » (*IS* 206). Une telle remarque conduit à nous interroger sur la pertinence d'un tel épisode. Pourquoi un accident, dont l'absurdité

est rendue manifeste, doit-il nécessairement survenir ? Sans doute parce qu'il est un ressort narratif efficace et qu'il permet de célébrer, à travers la voix narrative omnisciente, l'artificialité de toute composition. Cela nous renvoie à notre hypothèse de départ selon laquelle l'accident est un principe de composition qui ponctue nécessairement la fiction de Moody. Une telle perspective permet d'expliquer la raison pour laquelle il survient à un personnage secondaire. En effet, l'accident de Mike ressemble à un passage obligé du récit mais n'est pas un moment clé de l'intrigue. Il survient parce que surviennent des accidents : « It was just one of the hazards of life now » (*IS* 211). Déjà citée précédemment cette phrase achève de donner un sens purement structurel à l'accident. Ce n'est d'ailleurs pas anodin que l'accident fasse non pas l'objet d'un récit mais de deux récits, comme si le narrateur se plaisait à endosser différents points de vue :

This moment passed twice. Once, in the simple narrative of that night, the narrative belonging to the town of New Canaan, and once in the last instant of Mike's consciousness. And so this second account is appended here. (*IS* 214)

La première version nous donne à voir le corps de Mike en proie aux sursauts provoqués par l'électrocution, la seconde nous donne à voir l'esprit de Mike, les pensées d'un adolescent qui prend conscience de sa mort. Les deux versions tiennent l'émotion à distance dans la mesure où le double récit de l'accident est livré comme un rapport d'accident.

Cette double mise en scène contribue à faire de l'accident une catastrophe au sens théâtral du terme puisqu'il est semblable à une représentation que le narrateur jouerait deux fois. Il n'est pas tant au service de l'intrigue que de la voix narrative qui célèbre l'accident comme un principe de composition, capable de jouer avec les codes de la comédie et de la tragédie.

La fiction de Moody prend donc le contrepied de la définition classique de l'accident car elle ne l'appréhende pas comme une manifestation du hasard mais comme un sabotage volontaire du récit, un risque que prend délibérément la narration. L'accident recèle un potentiel narratif infini que l'auteur se plaît à

exploiter, l'investissant d'un sens mais surtout d'une temporalité. Au temps du direct, à l'immédiateté qui le caractérisent habituellement, il oppose le temps long de la fiction, de la représentation, le temps qui agence, structure, ordonne son indiscipline. C'est d'ailleurs sans doute un glissement temporel qui permet de résoudre le paradoxe qu'implique toute représentation de l'accident dans la mesure où il semble moins souvent envisagé comme « ce qui arrive » que ce qui est arrivé. D'où la nécessité de le penser comme étant toujours déjà là et d'envisager, pour paraphraser le titre de l'essai de Catherine Malabou, une « ontologie de l'accident ».





# CHAPITRE 2 : « ONTOLOGIE DE L'ACCIDENT »

## 2.1 À l'horizon, la mort

Proposer une « ontologie de l'accident », c'est réactiver la définition aristotélicienne de l'accident pour en révéler sa dimension essentiel. Pour reprendre la terminologie musicale que nous évoquions en introduction de ce travail, l'accident est toujours à la clé, il est inscrit à l'orée de la partition, les conditions de sa réalisation attendant d'éclorre. Dans son essai, Catherine Malabou conçoit la maladie et la mort comme des potentialités en attente d'être actualisées, néanmoins, elle fait remarquer que leurs manifestations surgissent toujours sur le mode de l'accidentel :

S'il est naturel de mourir, la mort a encore à survenir, elle a à arriver, à trouver son possible, et ce possible ne peut être qu'accidentel. Maladie, chute, malaise. Même quelqu'un qui meurt dans son sommeil ne meurt pas naturellement. La mort est duelle. Biologique, logique. Inopinée aussi, accidentelle, créatrice de sa forme. (Malabou 63)

Malabou fait apparaître ici la dualité de l'accident en conjuguant « le caractère logique et biologique » de la maladie et de la mort qu'elle considère alors comme étant nécessaires bien que leurs manifestations prennent toujours l'individu par surprise. Dans une telle perspective, on pourrait envisager la mort et la maladie comme des accidents de parcours parce qu'il est dans la nature de chacun d'interrompre un ordre établi. Aussi est-ce la raison pour laquelle la maladie et la mort invitent à une reconsidération des lignes temporelles puisqu'envisagées comme rupture, elles distinguent un avant d'un après – le temps de la validité opposé à celui de l'invalidité, le temps de l'existence à l'atemporalité de la mort. S'il est dans la nature de l'accident de bouleverser l'ordre des choses, il faut

examiner les perturbations de la maladie et de la mort sur la fiction de Moody. S'opposent-elles à la progression du récit ou en sont-elles la condition ? Il faudra dans un premier temps reconnaître que la mort est un enjeu du texte en ce qu'elle constitue un horizon d'attente pour les personnages comme pour le lecteur avant d'observer que la mort, souvent déjouée, fait également l'objet d'un jeu narratif.

### **a) Le temps du sursis : menace ou répit ?**

Si l'on prolonge la conception de la maladie développée par Catherine Malabou, on comprend mieux le sens de l'expression « tomber malade ». La maladie préexiste comme une potentielle altération de la santé mais encore faut-il qu'elle survienne et que l'individu « tombe malade ». L'expression renforce le lien entre l'accident et la maladie puisqu'on y retrouve la racine latine d'accident, *cadere*, qui signifie « tomber », « chuter ». La maladie est donc un état postérieur à la chute figurée que contient l'expression « tomber malade » et crée une rupture avec le temps d'avant, le temps de l'individu valide. On remarquera que la maladie, comme la mort, se déclarent et qu'elles peuvent donc faire l'objet d'une datation. Il est possible de déterminer l'heure précise de la mort, grâce à l'autopsie, et le moment où une maladie a été contractée, grâce à un examen approfondi des causes cliniques. C'est en ce sens que la maladie et la mort peuvent être considérées comme des accidents car elles ouvrent une brèche dans la temporalité linéaire de l'existence. Comme le souligne Cynthia Fleury dans son essai intitulé *Pretium Doloris : l'accident comme souci de soi*, « l'accident est, d'abord, sans raison, “hors de propos”, hors de mon histoire. Puis dans un second temps, c'est l'expérience essentielle d'une nouvelle datation fondée par un nouvel acte de présence... » (Fleury 150). L'accident crée donc une rupture de la temporalité en même temps qu'il en inaugure une nouvelle, celle de la survie, celle du sursis.

Il est frappant de constater que dans la fiction de Moody, les personnages ne tombent jamais malades, ils sont toujours déjà malades, ce qui inscrit le moment de l'accident dans un passé qui n'appartient pas au récit. D'autre part, ils sont souvent

atteints de pathologies incurables, ce qui les voue à demeurer dans le temps de la maladie auquel la mort seule viendra mettre un terme. C'est ce temps du sursis qui domine la fiction de Moody et que nous examinerons ici dans toute son ambivalence. En effet, le sursis se définit par une suspension, un répit et a pour conséquence d'arrêter ou de retarder le temps qui passe. Pourtant, lorsqu'un malade est en sursis, il semble au contraire que son temps soit compté et qu'il coure vers la mort.

Chez Moody, il est rare que les enfants ne soient pas atteints de pathologies graves et incurables. Au détour d'une phrase, on apprend souvent qu'un enfant est malade sans que cela soit pour autant l'objet d'un développement narratif<sup>55</sup>. Dans la nouvelle « The Preliminary Notes », la maladie est mentionnée sans qu'elle n'entraîne aucune conséquence sur la progression du récit: « Mrs Rodale had a boy, Peter, 13, with Hodgkin's disease, and she had a daughter, Marylinne, 11, and she had a cat... » (*RBAAH* « The Preliminary Notes », 21). Peter a la maladie de Hodgkin's, sa sœur a un chat – les informations ne sont pas hiérarchisées et sont mises sur le même plan. Pourquoi accabler cet enfant qui n'a d'autre rôle que celui d'être malade ? Ou plutôt pourquoi pas ? Le schéma est en effet le même dans *The Diviners*. Tandis que le narrateur énumère la liste des voisins que le Révérend Duffy doit aller saluer, on peut lire : « There is the bereaved family, the Ericksons, whose son just died of lymphoma » (*Div* 380). Dans « Forecast from the Retail Desk », le narrateur, qui a le pouvoir de prédire l'avenir, espère se tromper au sujet de son neveu atteint d'une leucémie : « My brother's kid, the one with leukemia, will get sicker still (*Dem* « Forecast from the Retail Desk » 90). À la liste des maladies s'ajoute celle des déficiences et des handicaps. On apprend dans *Garden State* que le fils de Nails, personnage mineur, est né avec une malformation : « The kid didn't have thumbs. His wife had taken something during her pregnancy. There was this new drug they had on the market » (*GS* 64). Quand les désordres ne sont pas physiques, ils sont psychiques. Dans la nouvelle « The Omega Force », le fils

---

<sup>55</sup> Il faut exclure de cette observation le roman *Purple America* dans lequel la myélite de la mère, Billie Raitliffe, sert de métaphore pour la désintégration du corps familial voire du corps national. Voir le chapitre quatre.

du protagoniste souffre de troubles du comportement qui le conduisent à nourrir une obsession pour faire rimer les mots tandis que dans *The Diviners*, le fils de Ranjeet est autiste. La liste des maladies est longue et on remarquera, outre que les enfants en sont les principales victimes, qu'elles ne frappent que des personnages mineurs qui ne sont caractérisés par rien d'autre que leur mal. Il apparaît également que la maladie est un état de permanence puisqu'en effet elle ne conduit pas à la guérison, mais à la rechute ou la dégénérescence. Ce n'est donc pas par hasard que, dans la fiction de Moody, la maladie accable les enfants et les adolescents, celle-ci se faisant métaphore de la mort, pointant avec insistance le sursis que représente l'existence.

Comment expliquer la récurrence d'un tel motif au travers de l'œuvre de Moody ? La réponse vient peut-être de l'auteur britannique Zadie Smith qui, dans sa préface à un recueil de nouvelles intitulé *The Burned Children of America*<sup>56</sup>, tente de comprendre pourquoi l'accident et la mort jouent un rôle prépondérant dans la littérature américaine contemporaine, plus particulièrement dans la fiction d'une catégorie bien particulière d'auteurs : « The community described in these stories (and the people who wrote them) is nothing if not privileged, educated, lucky, rich, most often Wasps, American » (Smith xv). Parmi ces auteurs figurent Rick Moody, Jeffrey Eugenides, Jonathan Lethem, Dave Eggers ou encore David Foster Wallace, des écrivains qui, selon Zadie Smith, sont victimes de ce qu'elle identifie comme un traumatisme lié à deux facteurs que sont la publicité et la peur de la mort : « The two, of course, are intimately connected. There is no death in advertising, as an industry it is the league of anti-death, and this generation have seen advertising grow to inhabit the very fabric of their lives » (Smith xv). Smith accuse l'industrie publicitaire d'avoir tant nié la mort qu'il ne peut aujourd'hui que

---

<sup>56</sup> Le recueil de dix-neuf nouvelles est publié pour la première fois en Italie en 2001 par Marco Cassini et Martina Testa. Deux ans plus tard, l'ouvrage est réédité avec une préface de Zadie Smith qui tente de comprendre pourquoi la fiction d'auteurs américains contemporains, principalement blancs et de milieux aisés, est traversée par autant de tristesse et de mélancolie.

se produire un phénomène inverse : le retour de la mort sous toutes ses formes. À propos d'une nouvelle de Sam Lipsyte, elle poursuit son explication en ces termes :

[D]eath is back in American fiction just as it has returned to American life. Not simply happening over there where they are poor and brown and mad about God, but over here where we are rich and have no God to protect us. Death is sort of an affront to American life. It's so anti-aspirational. No matter what you do, how hard you work, how good you are, it seems like you can't avoid it. It's not interested in your rights or freedoms. It just wants to return you to where you came from. (Smith xvi)

La mort gagne du terrain et occupe des territoires qui l'avaient jusqu'alors chassée. Elle se développe comme une maladie contagieuse, qui à la manière d'une épidémie, se répand aux quatre coins du pays. Pour reprendre les termes de Damien Le Guay dans son essai *Qu'avons-nous perdu en perdant la mort ?*, « la mort se venge » (Le Guay 18) et vient hanter ceux qui avaient cru pouvoir l'éradiquer. Le Guay prolonge la réflexion de Zadie Smith en expliquant que l'industrie publicitaire n'a pas seulement nié la mort, mais l'a moquée, parodiée, au cinéma, à la télévision, dans les bandes dessinées. Selon lui, la mort est niée parce qu'à force de la voir proliférer sur tous les écrans, sa réalité est mise à distance. C'est ce que le critique observe à travers l'exemple de deux films américains à succès à propos desquels il écrit :

Trop de mort tue la mort. On a compté 106 morts dans *Rambo III* et 81 dans *Robocop II*. Un recours excessif au « second degré », à la « parodie », à ces images qui ne sont ni vraisemblables ni en lien avec le réel, favorise une déconnexion d'avec la réalité. (Le Guay 47)

L'accumulation des morts au cinéma empêche l'individu d'appréhender sa condition de mortel et d'apprivoiser la mort. Au contraire, il cherche à la tenir à l'écart en la moquant. Il est intéressant de mettre en regard les analyses de Zadie Smith et de Damien Le Guay : l'un explique que la mort est niée parce qu'elle est dissimulée et refoulée, l'autre explique au contraire qu'elle est niée parce qu'elle est omniprésente et ubiquitaire. Unis par une apparente contradiction, les analyses

sont pourtant convergentes puisqu'elles démontrent toutes deux la tentative de défamiliarisation de la mort dans la société américaine.

Damien Le Guay prolonge son hypothèse en faisant d'ailleurs remarquer, à propos d'Halloween, que cette fête célèbre moins les morts qu'elle ne met la mort à distance. « Le rire d'Halloween, au sujet de la mort, est bien un rire de supériorité et de dérision non un rire de crainte ou d'apprentissage » (Le Guay 63). On notera qu'avec Thanksgiving, Halloween est un des moments privilégiés par Rick Moody dans sa fiction. Elle est non seulement l'occasion pour les enfants de se déguiser en revenants mais elle est surtout le décor idéal pour que l'accident et la mort s'invitent. Le recueil *Demonology* s'ouvre et se ferme sur la célébration d'Halloween ainsi que la mort de la sœur. Au début de « The Mansion on the Hill », le narrateur, employé pour une marque de poulets frits, porte un masque et crie à un enfant qu'il reconnaît : « *Death comes to everybody, Zachary* » (*Dem* « The Mansion on the Hill », 5). La dernière nouvelle « *Demonology* » s'ouvre sur la mort symbolique que des hordes d'enfants déguisés combattent dans les rues : « ...[K]ids decked out as demons or superheroes or dinosaurs, or advertisements for our multinational entertainment providers, beating back the restless souls of the dead, in search of sweets » (*Dem* « *Demonology* », 291). Déguisés en superhéros, les enfants se rient de la mort. Plusieurs scènes de la nouvelle continuent de faire coexister l'amusement général des célébrations avant brusquement de faire figurer l'accident cardiaque de la sœur, la mort réelle faisant soudain irruption dans le récit. Dans *Garden State*, c'est un artiste devenu clochard qui hante les trottoirs d'Hoboken et répète toute l'année à qui veut l'entendre : « *I'm Halloween and I have nine lives* » (GS 193). Dans « The Carnival Tradition », un incendie se déclare au milieu de la soirée d'Halloween, rendant difficile la distinction entre les adolescents qui jouent la mort et ceux qui en sont peut-être victimes.

Ces quelques exemples démontrent que la mort n'est plus envisagée comme une illusion collective mais comme une possibilité individuelle qui peut surgir à tout instant et frapper indistinctement adultes et enfants. La mort se voit réinvestie du sens qu'elle avait perdu et son retour s'observe donc à la fois sur le plan physique, à travers la maladie et sur le plan symbolique, à travers une entreprise de

familiarisation de la mort dans le but, pour reprendre les termes de Damien le Guay, de la rendre tout à fait « réelle » et « vraisemblable ».

La maladie et la mort sont deux motifs qui parcourent l'œuvre de Stanley Elkin<sup>57</sup> et il n'est donc pas surprenant que Rick Moody se soit à plusieurs reprises intéressé à son œuvre. Moody signe la préface à son roman *The Magic Kingdom* (1985) lorsqu'il est réédité en 2000. Comme le titre l'indique, l'action se déroule au « Royaume enchanté » de Disneyworld, à Orlando en Floride mais contre toute attente, le roman met en scène sept enfants malades en phase terminale qu'un médecin, endeuillé par la mort de son propre fils, décide, depuis le Royaume-Uni, de conduire dans le plus grand parc d'attraction des États-Unis, prenant le risque que cela soit leur dernier voyage. Ce que souligne Moody dans sa préface, c'est l'absence de compassion et de pitié qui caractérisent le style d'Elkin :

But Elkin's tactic was more persuasive and much more heartrending in *The Magic Kingdom*: to assemble one of the most afflicted and poignant casts of sufferers ever in the English-language novel and to deny them, unilaterally, the merest expression of self-pity, to make them questing, eager, joyful, randy, enthusiastic, and doomed. (Moody in Elkin, ix)

Elkin libère la maladie et la mort dans un univers qui ne les envisage pas, dans un royaume où le temps n'a pas de prise. Pourtant, les enfants ne sont pas dupes et savent qu'ils sont en sursis. Leur temps est compté et le royaume enchanté peut tuer à tout moment. La Maison Hantée de Disney n'est pas qu'une simple promenade au milieu des morts, elle peut véritablement causer le décès d'un enfant, un trop-plein d'émotion pouvant provoquer une crise d'angoisse voire un arrêt cardiaque. Pourtant, il n'y a ni compassion, ni apitoiement car les enfants s'amuse, ils sont au spectacle, un spectacle qui n'est pas dans les attractions mais dans les allées.

---

<sup>57</sup> Rick Moody s'intéresse très tôt à l'œuvre de Stanley Elkin puisqu'un de ses premiers articles, publiés en 1988 sous le nom de Hiram Moody, est consacré au roman *The Rabbi of Lud* (1987). Moody est admiratif du style et du rythme d'un roman traversé par la mort : « Stanley Elkin's *The Rabbi of Lud* (Scribner's) is an unrelenting consideration of death. It is a deposition, a testament, an aria about death. About death and its effects on family and community. About death and language, and how language heals » (Moody *Grand Street*, 196).



Comme le fait remarquer Thomas Pughe, « [l]es enfants se lassent rapidement des créatures qui défilent et tournent leur regard aiguisé par la maladie vers les spectateurs venus participer au rituel de l'ordinaire » (Pughe 90). Le roman d'Elkin inverse l'ordinaire et l'extraordinaire si bien que les enfants malades paraissent moins insensés que ces visiteurs qui embrassent Mickey, posent avec Minnie, se croyant unis par les liens d'une même grande famille immortelle. Ceux-là aussi sont atteints d'un type particulier de syndrome, celui de Peter Pan, une maladie imaginaire qui obéit à une temporalité imaginaire puisqu'elle ne précipite pas l'individu vers la mort mais vers sa naissance. Dans un essai intitulé *La Tentation de l'innocence*, Pascal Bruckner souligne l'inversion inquiétante de cette temporalité car l'individu, à trop désirer son passé, en vient à nier son futur :

L'infantilisme en Occident n'est en rien l'amour de l'enfance mais la quête d'un état hors du temps où l'on brandit tous les symboles de cet âge pour s'en griser, s'en étourdir. Il en est la contrefaçon, l'usurpation grimaçante, il la disqualifie autant qu'il piétine la maturité et il entretient une confusion préjudiciable entre l'enfantin et le gamin. Le bébé devient l'avenir de l'homme quand l'homme ne veut plus répondre ni du monde ni de soi. (Bruckner 1995, 107)

Bruckner fait apparaître clairement que ce n'est pas tant la quête de l'enfance que la quête d'un hors-temps qui anime les visiteurs des parcs or, le roman de Stanley Elkin réintroduit le temps humain dans l'atemporalité du royaume enchanté, le temps compté du malade, rythmé par ses prises de médicaments et ses crises à répétition.

Dans l'œuvre de Moody, la maladie inscrit la mort à l'horizon et s'envisage comme une condition, un état de permanence qui n'implique pas une condamnation proche mais plutôt « l'accomplissement d'une destinée » (Malabou 44). La maladie est une détermination de l'individu qu'on ne voit jamais aux prises avec son mal. Lorsque le récit mentionne les enfants malades, il n'y a ni souffrance, ni protocoles médicamenteux, ni médecins. Pour reprendre la terminologie de Sartre, la maladie est « assumée dans un dépassement » et devient « une condition à l'intérieur de laquelle l'homme est à nouveau libre et sans excuses » (Sartre in Colombel, 488).

Par conséquent, la maladie ne supporte ni pitié, ni apitoiement, ni sentimentalisme, elle est un état, une condition avec laquelle il faut composer. Envisagée dans une telle perspective, la maladie transforme le sens qu'on pouvait donner au mot sursis qui n'est plus tant une menace de mort pesant sur l'existence qu'un temps de répit ou plutôt un temps suspendu.

On remarquera en effet que la maladie se pense dans une temporalité paradoxale puisque, si elle peut conduire de manière précipitée voire prématurée à la mort, le temps perçu par le malade au quotidien est pourtant plus long. Cela s'observe notamment dans la nouvelle « The Omega Force » qui met en scène Skip, dont les problèmes comportementaux limitent son autonomie et l'obligent à vivre avec ses parents malgré ses quarante ans. La remarque du narrateur rend manifeste le passage plus lent du temps pour le malade : « ...time does not move nearly so quickly for Skip » (*RL* « The Omega Force », 23). La maladie se déploie dans un temps qui ne progresse pas et maintient celui qui en est affecté dans un état de stase, faisant littéralement de lui un patient. Patient non pas au sens latin de souffrant, mais au sens d'attente patiente du temps qui passe. Parce qu'elle favorise un passage du temps plus lent, il est frappant de constater que la maladie est un état qui parfois fait l'objet d'un désir. C'est ce qu'on observe principalement chez les personnages qui ne sont pas nés malades mais sont affectés d'un désordre psychique chronique. Dans *Garden State*, l'hôpital psychiatrique de Short Hills dans le New Jersey est surnommé « The Motel » par les internes qui y sont en pension. L'hôpital est ainsi comparé à un lieu de vacances, un lieu de villégiature sur lequel le temps n'a pas de prise : « Inside, it was sixty-eight year round ; No seasons in the Motel » (*Garden State* 132). Le temps se fige et se suspend si bien que la guérison fait l'objet d'une angoisse : guérir, c'est en effet remettre les horloges en marche et prendre conscience d'une autre forme de sursis qui à l'horizon laisse entrevoir la mort.

On remarquera donc que la maladie n'est pas pensée comme une rupture mais comme une condition, comme un état qui se déploie dans une temporalité paradoxale donnant au sursis les deux sens de menace ou de répit. Par le biais de la

maladie, Moody laisse la mort s'insinuer dans le quotidien si bien qu'elle se dessine toujours comme un horizon que la narration s'efforce parfois de déjouer.

## **b) La mort en jeu**

La nouvelle « A Good Story » se compose d'une liste de huit principes censés contribuer à l'écriture d'une bonne histoire. Parmi ces huit règles, la première conseille à tout auteur potentiel de travailler l'histoire personnelle de son protagoniste et, pour ce faire, suggère sans surprise de conjuguer l'accident et le handicap : « - for example, an auto accident at seventeen near the country club in which the girlfriend in the passenger seat suffered spinal injury » (*RBAH* « A Good Story », 113). La troisième règle recommande d'avoir, parmi les personnages secondaires, un père souffrant d'arthrose et un ami accablé par la maladie de son fils : « the disappointed guy with the disabled son, the son who has cerebral palsy ; » (*RBAH* « A Good Story », 115). Tandis qu'un environnement rural avec des chevaux est à privilégier, le narrateur encourage l'éclosion d'un conflit : « 4) *And a conflict, of course, involving the mortal illness of one of the horses, specifically Sandman, some equine cancer spreading through his sinewy flesh...* » (*RBAH* « A Good Story », 116) Après une digression sur les trous, le narrateur propose que le cheval meure, soit enterré puis conclut :

8) *In the conclusion it appears that killing things is the job of men, killing things our first talent as adults; we watch death happen, and then we go on to the last vocation, that transmission of the ache of these encounters, the ache, viz. the construction of good stories.* (*RBAH* « A Good Story », 120)

Ces huit principes cumulent l'accident, la maladie et la mort dans une nouvelle qui semble ironiquement forcer le trait des obsessions de l'auteur. Sont en effet ici découverts les motifs récurrents de sa fiction tandis que la mort s'impose comme un principe de composition souverain du récit. Elle apparaît donc conditionner

doublément la narration à la fois comme préalable à toute tentative d'écriture mais aussi comme horizon d'attente au niveau du récit.

Que faire alors d'un texte dans lequel la mort ne survient pas et surtout dans lequel elle est déjouée par le narrateur ? Est-ce alors qu'il dysfonctionne ou est-ce une « mauvaise histoire » ? Dans *Garden State*, la mort n'est pas absente, au contraire, elle fait l'objet d'un désir puisque le protagoniste Lane tente à plusieurs reprises de se suicider. Pourtant, la possibilité lui en est toujours retirée par le narrateur qui met la mort en jeu, s'amusant à imaginer plusieurs mises en scène de son suicide sans jamais en être satisfait. La mort déjouée plusieurs fois se transforme donc en un sabotage volontaire de la narration qui demande ici à être examiné.

Dans ce roman, la mort ne semble s'envisager que par l'angle du suicide ou de la mise à mort volontaire. Les banlieues du New Jersey sont présentées comme des espaces mortifères qui offrent à leurs résidents tous les moyens nécessaires pour se mettre à mort. Les occasions de mourir sont multiples et le récit n'hésite pas à s'interrompre souvent pour faire le portrait de ceux qui ont disparu. Chaque personnage semble hanté par le souvenir d'une mort particulièrement obsédante, une pensée qui s'insinue à tout moment dans la narration. Tandis qu'Alice, désœuvrée, s'ennuie comme chaque jour de la semaine, le narrateur fait rôder la mort autour d'elle :

Sure, this rebellion was general in Haledon and sure she was part of the trend. The kids dropped like flies in the teens and twenties in furious explosions of mortality. They shamed their rear guard, those coming up, and not simply with autoerotic deaths (those hangings and other asphyxiations), nothing so monochromatic. There was exhaust in closed garages, car crashes, drug overdoses, ritual eviscerations, gunshots and self-immolation. They had all seen it all. (GS 19-20)

Le narrateur fait état d'une vague de suicides qui se propage et menace les personnages. Le pronom personnel « they » inclut Alice qui a vu ses amis mourir et, par effet de contagion, pourrait elle aussi se laisser tenter. Quelques pages plus tard, le souvenir d'une jeune fille suicidée interrompt les pensées de Ruthie alors qu'elle est en train de se préparer une tisane :

Ruthie thought: down the block there had been a couple whose daughter suffered from some kind of mental illness. They were a quiet, intense pair. They struggled with the daughter for a long time. Struggled because what else to do? (...) And then the girl had taken her life anyway. (GS 38)

Le souvenir est introduit au moyen d'une formule qui marque une pause dans la narration et indique qu'il est rapporté du point de vue de Ruthie. En effet, il laisse transparaître l'angoisse d'une mère que le même drame pourrait affecter. Tout porte à croire que son fils, Lane, en proie à une dépression chronique, sera victime d'un même destin, pourtant, à deux reprises, ses tentatives de suicides seront mises en échec.

Il faut souligner que les tentatives de suicide échouent non pas à cause du protagoniste mais à cause de facteurs extérieurs qui tendent à donner aux deux scènes un caractère comique, car, par leur répétition, elles donnent l'impression que le personnage est accablé par la malchance. Le sort semble s'acharner sur le personnage qui se voit constamment empêché de mourir.

La première tentative se déroule dans la salle de bain de la maison familiale et déjà se pose la question de l'opportunité :

Lane had balanced the plastic jar of tranquilizers on the edge of the tub, along with a glass of tomato juice, and now as before, the question was not the feasibility or the logic of taking his own life, but of timing. Now or later? (GS 95)

Si la mise en scène paraît vraisemblable, certains indices laissent présager que le suicide n'aura pas lieu. En effet, le moment opportun semble faire l'objet d'une quête récurrente et apparaît comme un problème insoluble comme en témoigne l'expression « now as before ». D'autre part, la question que balaie le narrateur semble pourtant bien se poser puisqu'on peut mettre en doute la faisabilité du geste. En effet, parce qu'il est un symbole de bonne santé, le jus de tomates est un détail singulier qui semble inapproprié dans cette scène et achève de semer le doute quant à la possibilité réelle d'un passage à l'acte. Un peu plus loin, on relèvera un autre détail troublant qui est la porte non fermée de la salle de bain donnant l'occasion à

toute cause extérieure de venir interrompre le personnage dans son suicide. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle l'irruption de la mère dans cette scène lui donne un caractère comique et empêche le passage à l'acte.

Inquiète de ne plus voir la boîte de médicaments au chevet du lit de son fils, Ruthie, de retour prématuré des courses, est décidée à savoir ce que fait son fils dans la salle de bains et le dialogue qui s'ensuit est embarrassé :

“What are you, uh, what are you doing?”  
“What do you think?” His voice echoing on the tiled surfaces.  
“How long have you been in there?”  
He said nothing.  
“What do you have in there with you?”  
Her hand closed around the knob.  
“What do you mean?” he said. “Tomato juice?” (GS 97)

Le dialogue contraste ici avec le portrait de Lane tourmenté, décidé à se donner la mort, et le renvoie soudain à l'image d'un petit garçon surpris par sa mère qui, humilié, demeure tout d'abord silencieux, avant d'évoquer une sorte d'alibi non crédible, le jus de tomates. Il y a dans ce dialogue un comique de situation qui tient au décalage entre le geste que s'apprêtait à commettre Lane et la conjonction d'événements qui l'empêchent de mener à terme son action. Le point de vue quitte la salle de bains pour nous projeter de l'autre côté de la porte, en compagnie de la mère, sur le point d'humilier son fils en le découvrant nu et au bord du suicide.

L'irruption de la mère oblige la scène du suicide à être reportée à un moment plus opportun, qui n'est autre qu'au soir du 1<sup>er</sup> avril, date qui laisse deviner que la seconde tentative aboutira une nouvelle fois à une plaisanterie. La soirée à laquelle Lane prend part est, comme d'habitude, l'occasion de boire et de se droguer mais cette fois-ci, la possibilité d'aller sur le toit est un frisson supplémentaire. Le toit, l'alcool, la drogue, sont autant de conditions qui contribuent à faire de la soirée un moment propice pour se jeter dans le vide :

It was only a couple of minutes, maybe not even, maybe it was forty-five seconds. He vacillated and thought about the end of ideals, or tried to, and then he guessed about whether five stories up was high enough. He was calculating, as best he could, about falling bodies, and he had heard you should go head

first. He wasn't thinking clearly, but he was thinking. He made a few quick apologies to his family explaining – actually whispering to himself – that it was no reflection of their care for him, and thanking in particular his father. Then he gripped the ledge and stood up on it, tottering, blacking out. (GS 124)

Le narrateur insiste de nouveau sur le temps, ici les quarante-cinq secondes, qui sont l'occasion pour Lane de murmurer ses adieux. Hormis l'adverbe « then », les phrases sont dépourvues d'enchaînement logique mimant l'accélération des pensées qui assaillent Lane. La voix narrative l'accompagne au bord du précipice et si rien ne semble pouvoir faire reculer le protagoniste, il sera pourtant victime d'un nouveau contretemps :

He worried about pain, but it didn't last. It wouldn't hurt. He was thinking about the problem and the solution, when Alice called his name. The keg was empty at last. He turned. The roof was slick. He slipped. (GS 124)

Le moment opportun est gâché par l'irruption d'une subordonnée temporelle annonçant l'arrivée d'Alice qui oblige le personnage à s'écarter du précipice. Pourtant, si le suicide n'a pas lieu, la chute, elle, a bien lieu. La nuance tient au fait qu'elle n'est pas volontaire et que Lane soit précipité du toit malgré lui. Le narrateur modifie ainsi la nature de la chute et transforme le suicide en un accident. Tout concourt à faire de cette mauvaise chute une farce : le héros rate son suicide par une maladresse, tandis que la narration s'amuse à le jeter dans le vide. Trois courtes phrases suffisent à le faire chuter, trois mouvements décomposés qui sonnent comme un décompte, une, deux, trois : « He turned. The roof was slick. He slipped ». Étant donné que la scène se déroule un 1<sup>er</sup> avril, le protagoniste semble victime d'une mauvaise blague de la part d'un narrateur qui se refuse à le mettre à mort.

La chute de Lane apparaît donc, sur le plan narratif, comme un ressort comique qui serait le pendant de la catastrophe, au sens théâtral du terme. On se souvient en effet de la parodie tragique que constitue l'accident mortel de Mike dans *The Ice Storm*. Ici, la tragédie est tenue à distance et laisse place à une chute dont la portée est comique, car le simple fait que Lane y survive suffit à la rendre

risible – sa mort aurait sans doute été interprétée comme un suicide. De la même façon que dans *The Ice Storm*, les termes « tragédie » et « comédie » coexistent, brouillant les frontières entre les deux genres. Au début du roman, on peut lire : « Some people's lives drew near to tragedy. In fact, they clotted the suburbs » (*GS* 50). Au terme du chapitre cinq, on lit aussi : « New Jersey was the world's longest running silent comedy » (*GS* 153).

Si le suicide de Lane est avorté, il n'en demeure pas moins que les personnages attendent la mort et s'interrogent sur le moment où elle surviendra. Il est souvent question de délais, d'horaires, et de moments opportuns pour mourir. Rick Moody s'est toujours dit extrêmement influencé par l'œuvre de Beckett et, dans *Garden State*, cette inspiration se manifeste dans la façon de mettre en scène l'attente de la mort, thème qu'on retrouve chez les deux auteurs. Il y a dans l'œuvre de Moody la même propension à rire de la condition humaine qui n'est pas sans rappeler la réplique de Nell à Nagg dans *Fin de partie* : « Rien n'est plus drôle que le malheur » (Beckett 33). C'est peut-être ce qui explique pourquoi *Garden State* est bien plus animé par la vie que par la mort. Si les fantômes des disparus sont partout, il y a toutefois une forme de vitalité dans le roman qui déjoue la mort que les personnages n'ont pas la liberté de faire survenir. Si elle est à la fois une condition de l'existence et nécessairement son horizon, la mort semble devoir toujours survenir de façon accidentelle. C'est en cela que le suicide semble exclu car il soustrait l'individu à la comédie humaine qui semble devoir être vécue sur le mode accidentel. Il faut alors attendre l'accident de la mort, et non le provoquer.

Si la chute a pour fonction de hâter le personnage vers sa mort, elle ne peut manquer de renvoyer à la Chute originelle qui, dans la religion chrétienne, conditionne l'ensemble du genre humain. En d'autres termes, la chute de Lane pourrait être interprétée comme le symbole de sa chute dans le temps humain, lui qui par son désir de suicide tentait de s'y soustraire. La narration fait donc chuter Lane non pas pour mourir mais pour rire parce que la Chute a déjà eu lieu et que l'homme ne peut tomber plus bas. Nous ne sommes pas loin non plus de la chute de Humpty Dumpty dans *Alice au pays des merveilles* à propos de laquelle il faut rappeler l'article au titre évocateur que signe Hélène Cixous en 1971, « Au sujet de



Humpty Dumpty toujours déjà tombé ». Cixous montre que la chute de l'œuf est inscrite dans son nom puisqu'il est formé sur le verbe « to dump » : « C'est le signifiant lui-même qui est le lieu de répercussion de la chute dont l'écho inscrit sa lettre. À la limite, qui dit Humpty Dumpty dit sa casse » (Cixous 1971, 16). En tombant, Lane rejoue, sur un mode comique, la chute de l'homme dans le temps humain et dit son impossibilité à s'en relever. L'analogie entre la chute de Lane et la chute de l'œuf nous est soufflée par la présence de la bien-nommée Alice qui est l'élément perturbateur conduisant celui-ci à glisser. Alice dont le nom de famille, Smail, invite, par homonymie, au rire et à la légèreté, deux caractéristiques du théâtre de Beckett, selon Michel Ribon : « Une légèreté et un rire que l'on retrouve dans le théâtre de Beckett qui se présente d'emblée comme une catastrophe ontologique » (Ribon 73). C'est dans cette même perspective que s'inscrit l'accident chez Moody, il est ontologique et s'appréhende, pour reprendre le terme de Catherine Malabou, comme une « loi » qui ne peut être enfreinte.

## **2.2 À l'origine, la chute**

Penser l'accident comme ontologique impose de faire retour sur l'accident originel et donc sur la Chute. Comme le fait remarquer Cynthia Fleury dans son essai, l'accident « se réfère à la notion de chute, qui elle-même, fait signe vers l'Orient. L'Orient qui se définit toujours comme naissance du monde, retour à l'origine » (Fleury 165). Penser l'accident fait donc surgir un questionnement à la fois sur la mort et sur la naissance, une interrogation qui s'explique selon Michel Ribon, par notre perception judéo-chrétienne de la temporalité :

À l'inverse des Grecs qui croyaient à un temps cyclique, et des Hindous qui croient à la roue d'un éternel recommencement, la culture judéo-chrétienne considère l'Histoire-temps comme un vecteur ayant un début et une fin; c'est elle qui a inventé la flèche mortelle du temps, qui a généré le fantasme de la fin du monde et donc de tous les temps humains, cosmiques. (Ribon 7)

On pourrait donc dire que, bornée par un début et une fin, cette temporalité linéaire est également bornée par deux accidents que sont la naissance et la mort. Si la mort se pose comme un horizon clair qui fait l'objet d'une attente et d'une crainte, l'origine, en même temps qu'elle fait l'objet d'une quête, ramène l'individu vers la conscience de la Chute. Dans la fiction de Moody, la question de l'origine ne s'envisage pas seulement comme celle de la naissance mais s'articule plus largement autour d'une temporalité schématique qui distingue le temps d'avant, le temps de l'enfance et de sa supposée innocence à celui de l'âge adulte autrement qualifié « âge de la chute » par le narrateur de *The Black Veil* : « the fallen state of adulthood » (BV 245). Il s'agira d'examiner la portée illusoire de cette division temporelle en démontrant que les tentatives de reconquérir l'origine, que ce soit par la remémoration ou par le langage, s'avèrent toujours vaines.

## a) À rebours : reconquérir l'origine

Parmi les caractéristiques communes qu'on retrouve chez les adolescents peuplant la fiction de Moody, il y a celle qui consiste à opposer une résistance ferme à l'âge adulte. Cela se traduit par un désir de stagnation, parfois de retour en arrière. On verra que l'âge adulte se profile en effet comme un horizon de corruption qui conduit les personnages à envisager la temporalité à rebours. Il conviendra pourtant de démontrer que cette quête est illusoire car le seul temps concevable semble être celui réglé par « l'étrange horloge du désastre ».<sup>58</sup>

Il est frappant de constater que l'âge adulte survient de manière violente et semble se déclarer comme une maladie incurable. Dans la nouvelle « The James Dean Garage Band », il semble frapper par surprise les adolescents qui s'obstinent pourtant à nier le temps qui passe : « as adulthood overtook us » (RBAH « The

---

<sup>58</sup> Nous empruntons ici l'expression à la traduction du titre du recueil *The Ring of Brightest Angels around Heaven* par Michel Lederer paru en 2004 aux éditions Payot & Rivages.

James Dean Garage Band », 76). Le verbe « overtake » mime une certaine forme de dépossession de l'individu. Dans *Garden State*, on observe, à travers le personnage d'Alice, un tiraillement entre l'impatience de se comporter comme une adulte et le sentiment que quitter l'adolescence équivaut à une perte qui ne pourra jamais être compensée : « Adulthood proved the poverty of imagination. No more squeezing into a closet or lying under a bed » (*GS* 11). L'âge adulte est le temps du « jamais plus » qui inscrit l'enfance et l'adolescence dans une temporalité révolue. C'est ce dont se rend compte Randy qui, confronté à la grossesse de sa petite amie, s'interroge : « *What was sexy about suddenly wanting to accept responsibility ?* » (*RBAH* « The Ring of Brightest Angels around Heaven » 211). Devenir père est une des étapes qui marquent le passage de l'adolescence à l'âge adulte : « This was his first time as an adult » (*RBAH* « The Ring of Brightest Angels around Heaven » 210).

Si les deux mots n'ont aucun lien sémantique, la tentation est grande de lire l'âge adulte comme celui de la corruption, de la déchéance mais surtout de l'adultère. Adulte : du verbe latin *adolescere* signifie grandir, se développer. Adultère, du verbe latin *adulterare* signifie falsifier, corrompre (une femme mariée)<sup>59</sup>. La proximité phonétique entre ces deux mots est entretenue par le portrait de nombreux couples adultes/adultères, si bien que l'amour que peuvent se porter les adolescents paraît, par contraste, plus innocent et pur. C'est le cas notamment dans *The Ice Storm*, où les adolescents s'interrogent sur le sens de l'amour tandis que leurs parents n'ont qu'un modèle adultère à offrir. Lorsque Wendy et Sandy, respectivement âgés de quatorze et treize ans flirtent en cachette dans le lit de la chambre d'amis, ils se retrouvent dans le même lit qui, dès les premières pages du roman, sert de décor à l'adultère de Benjamin, père de Wendy et Janey, mère de Sandy. D'ailleurs les traces de l'adultère sont encore visibles : cadavres de bouteilles, jarrettière souillée et ansiolytiques jonchent le sol. Le mimétisme des adolescents est inévitable et tous deux finissent par se comporter comme leurs

---

<sup>59</sup> « Adulte », « Adultère ». *Le Grand Robert de la langue française*. Édition en ligne : <http://gr.bvdep.com.ezproxy.univ-paris3.fr/gr.asp>. Page consultée le 13 juin 2011.

parents : « She held up the glass and Sandy held up the bottle and they clanked them together as they had seen adults do » (IS 147). La perversion des adolescents paraît donc inévitable, comme si le mal commis par les parents, par contagion, ne pouvait que se propager. Alors que le jeune Sandy répète à Wendy qu'il l'aime, celle-ci doute qu'une forme d'amour puisse exister :

If love existed, it was buried so far down in work and politeness that its meager nectar could never be pumped to the surface. She had never seen her parents embrace. Her mother had actually once denied loving her father – she'd said she *liked him all right*. (IS 39)

S'il y a souvent une distinction schématique entre la corruption de l'âge adulte et l'innocence du temps qui le précède, on remarquera que la frontière entre les deux demeure toutefois poreuse. Il est en effet frappant de constater que les adolescents émettent tous le désir de retomber en enfance, révélant par là le caractère déjà souillé de l'adolescence. Tout se passe alors comme si le temps de l'adolescence était borné par deux chutes, celle menaçante de l'âge adulte, l'autre accueillante de l'enfance. Cela nous conduit à nous poser la question suivante : retomber en enfance peut-il exclure la chute dans l'âge adulte ?

On remarquera que l'enfance n'est convoquée que sur le mode du souvenir car il n'y a pas pratiquement pas d'enfants dans la fiction de Moody (du moins qui fassent l'objet d'un développement narratif), seulement des adolescents. L'enfance fait l'objet d'une quête permanente qui rapidement s'avère illusoire car les adolescents adoptent des comportements ou des rituels hérités d'une enfance dont ils semblent pourtant avoir été privés. À quatorze ans, Wendy Hood a des convictions politiques, des responsabilités, des histoires de cœur mais ce qu'elle aime par-dessus tout à Thanksgiving, c'est regarder les publicités de Noël que les chaînes de télévision commencent tout juste à diffuser : « *she gave herself back to her childhood, to some part of herself that had never passed beyond that demographic category* » (IS 130). Pourtant, un peu plus loin, on peut lire : « She wanted a childhood in which she was a kid » (IS 137). Wendy tente d'agir comme l'enfant qu'elle n'a en réalité jamais été, ce qui renvoie par conséquent l'enfance et

son innocence à un temps imaginaire qui ne peut que faire l'objet d'un désir vain. On relèvera alors toute l'ironie contenue dans le prénom Wendy qui ne manque pas de faire penser à la Wendy Darling de Peter Pan qui, malgré sa détermination à ne pas grandir, devra accepter de devenir une adulte. Neverland est le Pays Imaginaire, le pays de l'enfance imaginaire qu'on ne peut que rêver. Dans le roman de Moody, les souvenirs d'enfance convoités appartiennent à une mémoire imaginaire construite a posteriori. Le frère de Wendy, Paul, cherche en effet à se remémorer un temps duquel il ne peut avoir de véritables souvenirs. Regrettant ses excès lors d'une soirée entre amis, il en vient à rêver d'un temps immémorial : « [H]e wished he was still eating with a bib, making models of stock cars, four on the floor » (*IS* 274). De la même façon, on remarquera que le lit à eau de la chambre conjugale est l'endroit préféré de Wendy : « [S]he was engulfed in its amniotic comfort. It sloshed protoplasmically to one side and then shifted back into the center » (*IS* 140). Là encore, le lit à eau renvoie à un temps immémorial qui n'appartient pas même à l'enfance mais la précède. On comprend ainsi que ce qui est recherché n'est pas le temps de l'enfance, mais le temps d'avant la naissance et donc d'avant la Chute. On relèvera enfin dans *Garden State* cette réflexion d'Alice à propos des enfants : « Youth was wasted on them » (*GS* 76).

Si l'enfance est gâchée et n'a pas même le temps d'être vécue, alors elle est vouée à demeurer un état imaginaire qui fait rétrospectivement l'objet de fantasmes. Ainsi la scission qui oppose la corruption de l'âge adulte à l'innocence de l'enfance semble-t-elle caduque car la seule chute possible est celle, originelle, de la naissance. Retomber en enfance est donc vain car le seul mouvement possible, comme le démontre Michel Ribon, consiste à tomber en enfance : « [L]a chute du nouveau-né dans le monde de la vie, comme celle qui accompagne les premiers pas dans le monde de la pesanteur, n'est-elle pas aussi la chute de l'être humain dans le temps ? » (Ribon 10). L'enfance perd alors tout caractère innocent et les multiples tentatives de retour en arrière demeurent vaines.

Dans une telle perspective, la naissance serait alors pareille à un crime qui transforme l'accident en un attentat. Dans *Purple America*, la procréation s'envisage comme telle, c'est ce qu'on lit par exemple dans la lettre écrite par le

père du protagoniste qui, avant la naissance de celui-ci, demande à son épouse : « *I want a daughter or a son. Will you be my partner in all these crimes ?* » (PA 298)

La naissance apparaît donc comme un crime commis avec préméditation, un crime que révèle très clairement Laurent Jenny dans son essai consacré à la Chute :

Quant à l'éthique de la Chute, elle ne va pas non plus sans paradoxes. Si l'homme n'a pas de responsabilité initiale dans la Chute, il participe néanmoins du péché originel par la propagation de cette Chute. Le désir humain de vivre et de se reproduire perpétue la Chute, précisément en ce qu'elle prolonge la manifestation divine. (Jenny 88)

La procréation entretient la perpétuation de la Chute si bien que l'innocence supposée de l'enfance n'est pas envisageable. C'est d'ailleurs ce dont le narrateur de *The Ice Storm* a conscience lorsqu'il décrit la famille comme le réceptacle de vices transmis d'une génération à une autre. On remarquera sa tonalité accusatrice à l'égard de parents qu'il juge responsables du crime que constitue la procréation :

Family kept the doors open for alcoholism and incest and battery and ignorance; it ensured the passage of racist bullshit and bigotry from one generation to the next. His parents were gene-splicers genetic engineers, implanting him with the same grim diseases they had suffered. He was a flash fire waiting to happen. He was fucked up and friendless and his chances were about fifty-fifty. (IS 275)

Sa remarque souligne bien que l'existence humaine est bornée par deux accidents ontologiques : il y a la naissance, impure et corrompue, et la mort qui, en puissance, est en attente d'être actualisée. Il apparaît donc vain de vouloir faire un retour en enfance car, loin de représenter le temps supposé de l'innocence, elle est en réalité, par sa proximité avec la Chute, le temps de la plus grande corruption et du péché. C'est ce que démontre encore une fois Laurent Jenny lorsque, citant Baudelaire, il écrit : « C'est sans doute en ce sens qu'il faut comprendre l'idée selon laquelle

“l’enfant est, relativement à l’homme en général, beaucoup plus rapproché du péché originel”<sup>60</sup> (Jenny 88-89).

Fort de ce constat, il faut finalement nous demander si, dans la fiction de Moody, l’acceptation de la Chute est envisageable. Il nous semble que cela se traduit par la reconnaissance d’une temporalité bien particulière, celle du désastre, ou plutôt celle que Michel Lederer nomme « l’étrange horloge du désastre » dans sa traduction du recueil *The Ring of Brightest Angels around Heaven*.

Entendons ici désastre dans son sens étymologique, à savoir *des astro*, c’est-à-dire « né sous la mauvaise étoile »<sup>61</sup>. Dans *L’Écriture du désastre*, Maurice Blanchot revient sur l’étymologie du terme et montre son lien avec la notion de nécessité : « Si le désastre signifie être séparé de l’étoile (le déclin qui marque l’égarement lorsque s’est interrompu le rapport avec le hasard d’en haut), il indique la chute sous la nécessité désastreuse » (Blanchot 1980, 9). La définition de Blanchot nous invite clairement à penser le désastre comme une chute sans lien avec le hasard mais qui procède au contraire de la nécessité. Le titre du recueil *The Ring of Brightest Angels around Heaven* contient également l’idée de la chute et de la corruption car il reprend, dans la tradition judéo-chrétienne, le nom donné à Lucifer ou Satan<sup>62</sup>, souvent caractérisé comme le plus brillant des anges entourant le Trône de Dieu<sup>63</sup>. La tradition veut que, péchant par orgueil, Lucifer, le plus brillant mais aussi le plus rebelle des anges, se serait assis sur le Trône divin, provoquant ainsi la colère de Dieu et par la même occasion sa propre expulsion du Paradis. Le recueil inscrit donc dans son titre la chute comme un préalable tandis que, dans la nouvelle éponyme, l’armée des anges est remplacée par celle des drogués et des prostituées :

---

<sup>60</sup> Laurent Jenny cite ici Charles Baudelaire dans un texte de 1863 que l’on peut retrouver dans l’ouvrage de Bernadette Dubois, *Pour Delacroix*, paru en 1986.

<sup>61</sup> Selon le Grand Robert de la langue française : *disastro*, préf. péj. *dis-* (adapté en *dés-* en français), et *astro* « astre », tiré de *disastrato* (t. d’astrologie) « né sous une mauvaise étoile ».

<sup>62</sup> C’est Saint Jérôme, au IV<sup>e</sup> siècle, qui assimile pour la première fois Lucifer à Satan, une confusion qui dès lors n’a jamais cessé de perdurer.

<sup>63</sup> Nous nous appuyons ici sur l’ouvrage de Lewis, James R. *Satanism Today: An Encyclopedia of Religion, Folklore, and Popular Culture*. Denver : ABC-CLIO, (2001) : 153-154.

« None of us seemed to know the nature of the coincidences that bound us together, as I know now, or that junkies and masochists and hookers and those who have squandered everything are the ring of brightest angels around heaven » (*RBAH* « The Ring of Brightest Angels Around Heaven », 229). Les anges déchus qui peuplent la nouvelle ne sont pas liés par la coïncidence, ni le hasard, mais comme l'envisage Blanchot par une « nécessité désastreuse ».

Si le titre américain célèbre les anges déchus, le titre français, *L'Étrange horloge du désastre*, met davantage l'accent sur une mécanique du temps à laquelle l'individu ne peut se soustraire. À ce propos, Michel Blanchot ajoute :

Nous sommes au bord du désastre sans que nous puissions le situer dans l'avenir (...) Le désastre est son imminence, mais puisque le futur, tel que nous le concevons dans l'ordre du temps vécu, appartient au désastre, le désastre l'a toujours déjà retiré ou dissuadé, il n'y a pas d'avenir pour le désastre, comme il n'y a pas de temps ni d'espace où il s'accomplisse. (Blanchot 1980, 7-8)

Blanchot souligne ici l'impasse temporelle qui caractérise le désastre et par conséquent fait apparaître le paradoxe même du titre français du recueil. En effet, l'horloge du désastre ne peut être que fixe, ses aiguilles arrêtées, son futur ayant déjà eu lieu. L'imminence du désastre s'envisage donc comme un éternel recommencement, ce que la construction de la nouvelle souligne par ailleurs. En effet, le texte donne parfois une impression de déjà lu dans la mesure où les scènes se répètent. La boulangerie de la 8<sup>ème</sup> avenue qui sert au ravitaillement en crack des drogués du quartier est l'espace qui noue les trois intrigues de la nouvelle et constitue inlassablement leur même point de départ et d'arrivée. Ainsi le sentiment d'enlèvement se voit-il renforcé car, si le temps passe, l'existence des personnages, rythmée par l'addiction, est vouée à la stagnation. L'acceptation de la Chute passe alors peut-être par la reconnaissance d'une temporalité désastreuse avec laquelle il faut composer. Ne lit-on pas d'ailleurs à propos de la mère de Lane, dans *Garden State* : « Ruthie loved disaster » (*GS* 51). Il ne reste plus en somme qu'à s'accommoder d'une temporalité qui paradoxalement met à la fois en échec le passage du temps et tout éventuel retour en arrière.



Si le temps est soumis à la « nécessité désastreuse », en est-il tout autant pour le langage ? La question nous amène à examiner les liens qu'entretiennent le langage et la Chute en nous demandant si la Chute, coïncidant avec la naissance de l'homme, coïncide elle aussi avec celle du langage.

## **b) A comme Accident**

Le langage peut-il jamais être pur et innocent ? C'est une interrogation qui traverse la première des trois sections composant *The New York Trilogy* de Paul Auster, « City of Glass ». L'un des personnages, Stillman, est en quête de « la langue qu'on parlait au paradis » (42) pour reprendre l'expression de Jean-Daniel Causse. Hanté par la recherche d'une langue d'avant la Chute et obsédé par le poème de Milton, *Paradise Lost*<sup>64</sup> (1667), il est déterminé à prouver que les mots ont deux sens, l'un prélapsaire, l'autre postlapsaire : « The story of the Garden, therefore, not only records the fall of man, but the fall of language » (Auster « City of Glass », 43). Pour ce faire, Stillman décide d'enfermer son fils de façon à ce que privé du contact avec le monde alentour, les conditions d'avant la Chute soient recréées et que puisse alors émerger la langue d'un Adam innocent. L'expérience aboutit à l'échec : Stillman se suicide et sa mort signe l'impossibilité pour l'homme de se soustraire à la Chute et de se rendre maître du langage.

Ce détour par cet épisode de « City of Glass » montre que la Chute non seulement coïncide avec la naissance de l'homme mais également avec le langage. C'est d'ailleurs ce que relève Faye Ringel dans un ouvrage consacré au gothique en Nouvelle-Angleterre. L'auteur rapporte ce que, dès leur plus jeune âge, les enfants puritains pouvaient apprendre, au XVII<sup>e</sup> siècle, dans leur abécédaire :

---

<sup>64</sup> À partir d'une phrase extraite du discours de l'*Areopagitica* publié par le poète anglais John Milton en 1644, Stillman observe que les mots peuvent tous se voir interprétés selon deux sens différents. Il en conclut que c'est le cas dans toute l'œuvre du poète et entreprend de vérifier son hypothèse en vérifiant, de façon exagérée, le double sens de tous les mots dans le poème épique *Paradise Lost* (1667).

Reading The New England Primer, Puritan children began their rise to literacy  
with  
A In Adam's Fall  
We Sinned All  
Thus were the children of the Saints reminded that they were doomed from  
birth. (Ringel 7)

La courte vignette présente la lettre A comme étant intimement liée à la Chute, et c'est *a fortiori* l'origine même du langage qui s'en voit corrompue. L'œuvre de Moody est elle-même traversée par la question du langage et plusieurs textes en démontrent l'origine de sa corruption. Par conséquent, il conviendra de montrer que, si la quête d'un langage originel est manifeste, elle n'en est pas moins vaine, ce qui conduit parfois l'auteur à la représenter sur un mode parodique.

La question du langage se cristallise plus particulièrement autour de la lettre A, de l'alpha, et donc du commencement. À la tête de l'alphabet, la lettre symbolise l'origine du langage et ses potentialités infinies. Écarlate chez Hawthorne, la lettre A contient tous les sens, à commencer par celui de sa propre ambiguïté. Dans la romance de Hawthorne, on cherche sa signification : elle est à la fois l'Ange, l'Autorité, l'Ambiguïté mais cousue sur la poitrine d'Hester, elle semble pourtant n'avoir qu'un seul sens, celui de l'Adultère, celui que le texte se refuse d'écrire en toutes lettres. La lettre originelle d'emblée pointe la souillure et la corruption. Dans la fiction de Moody, le spectre de Hawthorne n'est pas seulement visible dans *The Black Veil*<sup>65</sup>, il est partout. Dans *The Ice Storm*, la lettre se fait chiffre, le A se transforme en 4 mais la symbolique semble identique. En effet, le roman s'achève sur la culpabilité de l'adultère qui fait voler en éclat la famille nucléaire et ses quatre membres. De ces « quatre fantastiques », il ne reste plus qu'un 4 fantastique qui illumine le ciel au-dessus de la gare de Stamford, à la manière du A qui illumine le ciel de Salem dans *The Scarlet Letter* :

And right then there was a sign in the sky. An actual sign in the sky. The conversation stopped and there was a sign in the sky and it knotted together

---

<sup>65</sup> Pour une étude détaillée de l'influence de Nathaniel Hawthorne, voir le chapitre quatre.

everything in that twenty-four hours. Above the parking lot. A flaming figure four. And it wasn't only above the parking lot. (IS 278)

Le chiffre 4 révèle au grand jour les péchés commis la veille et inscrit dans le ciel du Connecticut l'adultère de la famille nucléaire. Graphiquement, le 4 est un A inachevé que le texte s'emploie pourtant à parachever. On remarque en effet que la plupart des phrases de cet extrait commencent par un A, un A qui donne à voir le 4 et inversement. À cela s'ajoute la triple allitération en « f », « flaming figure four », qui fait résonner la phrase comme une condamnation. Si le parallèle entre les deux scènes est manifeste, on notera pourtant que, contrairement au texte de Hawthorne, l'interprétation du chiffre 4 laisse peu de place au doute. Il est envisagé comme une manifestation de la colère des cieux : « The heavens declared : the flaming figure four » (IS 279). Le narrateur de *The Scarlet Letter* quant à lui l'investit d'un tout autre sens : « [A] great red letter in the sky--the letter A, which we interpret to stand for Angel » (Hawthorne 2005, 104). La nuance tient peut-être à la nature de ces deux textes. Celui de Hawthorne est présenté par le narrateur de « The Custom House » comme une romance, un texte qui favorise la destabilisation du sens et privilégie la rencontre du réel et de l'imaginaire<sup>66</sup>. Le sens s'insinue toujours entre le réel et l'imaginaire, et l'indécision qui caractérise la lettre A participe de cette déstabilisation générale. La voix narrative de *The Ice Storm* est beaucoup plus catégorique et marque un éloignement de la romance hawthornienne : « But these weren't smiles, really. His family wasn't smiling. Smiles were cheap jewelry. They were looking down, his family, scuffing the snow and ice in the parking lot. It wasn't as good as all that. It wasn't a romance » (IS 277). Le narrateur décrit ici les visages fermés des Hood venus chercher leur fils à la gare de Stamford. Ceci n'est pas une romance, précise le narrateur, comme dans le but de prévenir toute échappée du sens. Il s'agit bien là d'un adultère que le chiffre 4 révèle au grand jour. À l'ambiguïté de la lettre succède l'autorité du chiffre 4 dont le sens ne semble pas faire l'objet de plusieurs interprétations.

---

<sup>66</sup> Hawthorne définit en ces termes la romance : « [A] neutral territory, somewhere between the real world and the fairy-land, where the Actual and the Imaginary may meet, and each imbue itself with the nature of the other » (Hawthorne 2005, 29).

Si le 4 peut se lire comme une déclinaison de la lettre A, cette dernière reparait sous sa forme originale dans *Purple America*. La lettre A est centrale dans ce roman où le langage, toujours menacé d'extinction, fait pourtant l'objet d'expérimentations constantes.

Dans *Purple America*, il est donc question de langage ou plutôt de difficultés de langage. Les deux protagonistes sont handicapés dans leur communication, le fils parce qu'il est bègue depuis sa naissance, la mère parce que sa sclérose en plaques a atteint progressivement ses fonctions langagières. Il faudra donc pour chacun trouver une langue alternative pour se faire comprendre. Cela se traduit notamment pour la mère par une langue générée artificiellement par un logiciel d'aide à la parole récemment acquis, le HandiSpeak, dont le fils lui fait la démonstration. Pour débiter, il commence par faire dérouler la liste de mots contenus par le logiciel à la lettre A. S'ensuit alors une liste de cent-sept mots qui, allant de « a » à « advertise » (PA 12), forme une chaîne de signes totalement dépourvue de ponctuation et de sens. Les mots se déversent sur la page sans aucune autre logique que celle de l'alphabet si bien que les sons seuls peuvent être porteurs de sens. C'est ainsi qu'on retrouve par exemple la proximité phonétique entre « adult », « adulterate » et « adultery ». De manière plus frappante encore, on peut noter que la liste de termes se situe à l'ouverture du roman, au chapitre deux, et qu'elle contient les mots-clés que l'intrigue déploiera par la suite. On relèvera parmi eux : « abandon », « A-bomb », « accident », « ache », « Adam », « adultery ». La lettre A nous souffle déjà les épreuves de la famille Raitliffe que le lecteur peut rétrospectivement restituer : la mère vient de se faire quitter par son second mari, le premier étant décédé de radiations après avoir participé à la mise au point de la bombe atomique. La lettre A contient donc la clé du roman, elle abrite le récit à venir mais est aussi d'emblée marquée par la Chute auquel le nom d'Adam fait déjà référence.

Comme souligné précédemment, il n'est pas rare que certains personnages soient affectés d'un trouble du langage. Cependant, il est frappant de constater que la difficulté est redoublée pour le protagoniste de *Purple America* qui se voit ironiquement affublé de l'un des noms les plus complexes dans l'œuvre de Moody : Dexter Allen Ashton Raitliffe abrégé en Dexter A. A. Raitliffe ou le plus souvent

en Hex. Kenneth Millard s’amuse à faire remarquer que ces deux A centraux rappellent l’un des vices du personnage car ils renvoient aux deux A des alcooliques anonymes : « Dexter's own middle initials, A. A., satirically remind us of his disabling alcoholic dependency » (Millard 261). Comment ne pas lire également dans ce double A la double chute de l’homme et du langage ?

C’est peut-être pour sortir de cette langue corrompue que le roman en fait entendre une autre, l’ « onomatopoeétique », la langue bégayante de Dexter dans laquelle seuls les sons se font vecteurs d’un sens nouveau et inépuisable : « - I don’t ... care for applesauce. *Dunwannapullshhhh*, somewhat plausibly. The words are onomatopoeitic. Perhaps, their soundlike quality is enough to convey sense » (PA 28). Le recours aux italiques isole des unités de sons qui rendent subitement disponibles d’infinies combinaisons de mots dont on a l’impression qu’elles sont les éruptions irrégulières d’une langue prélapsaire. « Don’t want apple sauce » devient ici « *Dunwannapullshhhh* » un son qui ne s’embarrasse ni de syntaxe, ni de ponctuation mais qui pourtant produit du sens. On assiste en somme au fantasme de Stillman qui, dans « City of Glass », regrette le temps d’avant la Chute, le temps où les mots et les choses coïncidaient : « Adam’s one task in the Garden had been to invent language, to give each creature and thing its name. In that state of innocence, his tongue had gone straight to the quick of the world » (Auster « City of Glass », 43) La langue régressive de Dexter déconstruit la syntaxe et se traduit soit par des onomatopés, soit par un redoublement infini des consonnes. Lorsque celui-ci retrouve par hasard Kathleen avec qui il était à l’école il y a plus de trente ans, il est contraint de justifier son bégaiement devenu plus sévère avec le temps :

Hex opens his mouth to reply and nothing comes out at all. Then, after a difficult interval:  
- It always g-g-g-g-gets w-worse wh-when I t-t-t-t-try to t-t-t-t-talk about it.  
(PA 85)

On remarque que le bégaiement est précédé d’un silence qui témoigne de la menace pesant sur la communication dans le roman. Le quintuplement des consonnes semble avoir pour vocation de compenser la disparition à venir du langage. En

d'autres termes, sa décomposition aurait pour fonction de ralentir sa mort programmée.

L'onomatopoeïque peut-elle s'envisager comme un système de langage alternatif ? Il semble en réalité qu'elle ne soit que l'exemple d'un langage qui dysfonctionne. En effet, elle soustrait Dexter au monde des humains et le maintient dans une forme de solipsisme. Si, comme la voix narrative s'écrie, les mots sont la civilisation (« *Words were civilization !* » (PA 12)), alors Dexter semble voué à errer à la lisière de l'humanité. Ainsi ce trouble de la parole donne-t-il à ce semblant de langage prélapsaire un caractère parodique qui participe plus largement d'une volonté de parer l'obsolescence du langage en le soumettant à toutes sortes d'expérimentations. Dans un article consacré à *Purple America*, Kenneth Millard fait remarquer que le roman est animé par une volonté d'exhaustivité qui se traduit par une tentative d'épuisement de toutes les sortes de langages possibles et écrit :

Purple America is a novel in search of an appropriately contemporary creative language, and an aspect of that search is its parody of exhausted languages and idioms. The baroque style of the first chapter is another aesthetic response to the degeneracy of outworn idioms that is parodied throughout the novel. (Millard 257-258)

Kenneth Millard constate que le langage est en crise dans *Purple America* car menacé par sa propre obsolescence. Le fait d'envisager sa disparition peut expliquer la raison pour laquelle le roman se livre à la quête perpétuelle d'un langage adéquat et pour ce faire multiplie les expérimentations. En s'ouvrant sur le portrait de la mère malade, le roman pointe d'ailleurs déjà la possibilité que le langage disparaisse : « Which is to say that speech, for her, is soon going to be a thing of the past » (PA 9) Dans son analyse, Millard prend en exemple le premier chapitre qui se déploie à partir d'une phrase matricielle : « Whosoever knows the folds and complexities of his own mother's body, *he shall never die* (PA 3). La tonalité prophétique de cet énoncé est accentuée par le recours aux italiques qui ajoutent à la promesse d'immortalité un caractère biblique. Une tonalité qui est renforcée ensuite par la reprise anaphorique du pronom « whosoever » qui préside à la composition d'une seconde phrase qui s'étend sur pas moins de cinq pages :

« Whosoever knows the latitude of his mother's body, whosoever has taken her into his arms and immersed her baptismally in the first-floor tub... » (PA 3). Le style baroque de l'incipit constaté par Millard est ce qu'on pourrait comparer à un morceau de bravoure, qui, traduit en anglais par « purple patch », révèle toute l'ironie du titre *Purple America*. En effet, le roman promet, dès l'ouverture, une grande virtuosité langagière alors que son objet principal est de constater la déperdition du langage en mettant en scène un bègue et une mère que la maladie condamne au silence. C'est la raison pour laquelle Millard donne à la performance flamboyante de l'incipit une portée parodique.

Dans la mesure où la communication entre la mère et le fils est pratiquement inexistante, la voix narrative, par effet de compensation, comble cette absence en recourant principalement à la fonction de commentaire. Le silence peut alors se faire parfois bruyant, notamment lorsque, au chapitre dix, la narration prend en charge le récit des informations télévisées. L'ajout du texte à l'image produit un encombrement de détails superflus qui ne font, en creux, qu'augmenter l'absence d'informations réelles :

As *Action News* anchor Mike Dorman, in charcoal gray single-breasted jacket from Lands'End (\$220), pale blue twill shirt (\$64.99), and rep tie, takes the introduction from Samantha and prepares to edify the audience a little further, there's a diagram behind him, in the upper right of the screen, of the inside of the plant. (PA 95)

Dans cet exemple, le langage tourne à vide, il n'a plus qu'une fonction phatique dont le but consiste à maintenir à tout prix la voix narrative pour que le silence soit toujours tenu à distance. Il apparaît finalement qu'à la recherche vaine d'une langue originelle, l'auteur oppose l'épuisement des langages existants, signant définitivement l'impossibilité de recouvrer un langage non corrompu. La lettre A semble témoigner de cette impossible quête car elle semble, de manière univoque, toujours annoncer l'accident.

L'élargissement de la définition de l'accident, pris ici dans sa portée ontologique, a montré que non seulement il était une condition de l'existence mais

aussi qu'il la bornait. Cela a par conséquent fait apparaître des difficultés d'ordre temporelles qui nous ont obligés non pas à le considérer seulement comme une manifestation chaotique du présent mais à l'inscrire dans le temps long de l'existence, marquant à la fois la naissance et la finitude de l'homme. Pris dans cette acception ontologique, l'accident est donc toujours déjà là. Déjà, parce qu'il a eu lieu. Toujours, parce qu'il aura lieu. Si la pensée judéo-chrétienne a renforcé la perception linéaire de la temporalité, faisant courir l'être humain d'un accident à un autre, il faudra se demander si la ritualisation des accidents dans la fiction de Moody vient heurter cette progression. En d'autres termes, il s'agira d'examiner, si, sur le plan narratif, l'accident, par sa récurrence, est un motif structurant ou déstructurant tout en nous demandant si sa répétition n'a pour objet d'opposer au temps linéaire le temps cyclique de la répétition.





# CHAPITRE 3 : DU RITE À LA RÉPÉTITION

Dans un article intitulé « L'Accident, la technique et l'occasion », Barbara Métais-Chastanier écrit que « l'accident est d'abord cette "figure d'altérité" qui ne connaît pas de seconde fois, il est cette « fois unique qui est première-dernière fois, cette fois qui n'admet ni répétition ni réédition » (Métais-Chastanier *Agôn*)<sup>67</sup>. Dans une telle perspective, l'accident apparaît comme une rupture temporelle qui marque une discontinuité et rend inenvisageable sa possible répétition. Pourtant, cette définition suscite un questionnement puisque, dans la fiction de Rick Moody, l'accident fait l'objet de répétitions si bien qu'il devient un motif ou un thème, au sens musical du terme, c'est-à-dire un marqueur repérable et structurant. L'enjeu de ce chapitre sera d'examiner l'interrogation qui surgit dès lors que l'accident est soumis à la répétition : faut-il alors l'envisager comme une figure du même ou bien comme une figure d'altérité ? Cela nous conduira tout d'abord à envisager l'accident comme rite avant d'observer son pouvoir matriciel.

## 3.1 L'accident rituel

Il faut dans un premier temps opérer une distinction entre le rite et la répétition car si tout rite est fondé sur la répétition, l'inverse n'est pas vrai. Dans *Essai sur le don*, Marcel Mauss souligne en effet que les gestes rituels sont dotés d'une « efficacité toute spéciale, différente de leur efficacité mécanique » (Mauss 12). Par « efficacité spéciale » qu'il appelle également « efficacité sui generis »,

---

<sup>67</sup> Les passages cités renvoient à un article de Clément Canonne, « Quelques réflexions sur Improvisation et Accident », *Agôn*.

l'anthropologue entend démontrer que les gestes rituels dépassent leur simple effet mécanique et répétitif car ils sont investis d'une puissance magique ou religieuse : il prend l'exemple du bâton qu'on agite dans l'eau de source pour faire pleuvoir. Si Mauss se penche principalement sur les rites magiques et religieux, on considérera toutefois le mot rite dans son sens désacralisé, celui auquel l'entendent Sally Falk Moore et Barbara G. Myerhoff dans leur essai intitulé *Secular Ritual*. Il s'agit d'analyser le rite comme une formalité ou une cérémonie à caractère rituel (« ritual-like formalities »<sup>68</sup>) qui se traduit par des comportements ou des pratiques habituelles et systématiques. L'enjeu ne sera pas de mener un travail d'anthropologue mais de repérer les éléments qui nous permettent, dans la fiction de Moody, d'envisager l'accident de voiture comme un rite de passage et d'observer la performance mimétique qu'il suscite.

## **a) Rite de passage**

Dans la fiction de Moody, l'accident de voiture non mortel semble fonctionner comme un rite de passage dans la mesure où il est investi d'un pouvoir structurant pour l'individu qui, en s'y confrontant, se voit donner la possibilité de franchir une étape dans son développement en même temps qu'il peut accéder à une communauté qui souvent fascine : celle des accidentés. Dans *L'Échange symbolique et la mort*, Jean Baudrillard identifie l'accident automobile comme l'un des seuls rites permettant encore à l'individu de penser sa mort : « Pour nous qui n'avons plus de rite efficace d'absorption de la mort et de son énergie de rupture, il nous reste le phantasme du sacrifice, de l'artifice violent de la mort. D'où la satisfaction intense, et profondément *collective*, de la mort automobile »

---

<sup>68</sup> « What are the implications of *new* ceremonies if past theory has been built on the ethnography of traditional rites? The first consequence as the reader will see, is that the category analysed is very broadly and loosely defined by certain kinds of ritual-like formalities, rather than being defined by the double criteria of religious and magical purpose as well as form. Secular ritual so construed is a vast subject that could encompass everything from individual ritualized behaviour and its psychological significance (vide Freud) to collective memory » (Moore et Myerhoff 4).

(Baudrillard 1976, 252). Le rite investit l'accident automobile d'un sens qui aide ainsi l'individu à apprivoiser sa propre mort. L'analyse de Baudrillard souligne que le rite lie l'individu à la société si bien que la mort n'est plus seulement envisagée comme individuelle mais également collective. Concevoir l'accident automobile comme un rite permet de transformer la mort réelle en une mort symbolique qui peut donc être partagée et « socialisée » (254)<sup>69</sup>. Dans la fiction de Moody, l'accident automobile semble remplir une fonction similaire, particulièrement lorsque, non mortel, il se fait rite de passage, transition qui mène l'individu d'un état à un autre. Cela tient particulièrement au fait que l'accident se déploie dans une temporalité clivante puisque c'est lui qui opère le passage d'un avant à un après. Cette brèche dans le temps qu'ouvre l'accident de voiture a tout d'abord des conséquences sur le corps et c'est tout l'enjeu de la nouvelle « The Carnival Tradition » qui s'articule autour de la rupture que constitue l'accident de voiture pour le protagoniste Gerry Abramowitz, personnage dont les lourdes séquelles s'observent notamment à travers son bras gauche surnommé la Pince :

Everything *Before Claw* was better than the monochromes *After Claw*, everything was sweet and acute in the time *before*. Now daily life was pale and thin, low-sodium canned broth; *After Claw* was all survival, how admirable it seemed to survive another year, to have a few friends whom you had known for a while. (...) *After Claw*, everything that was *before* was better than it had actually been; *After Claw*, all was poignant and diminished and sad, and all that was *Before Claw*, was shiny, new and lost. (*Dem* « The Carnival Tradition », 224-225)

On remarque que l'accident n'est pas identifié comme tel mais se voit attribué un surnom (« *the Claw* ») qui, par processus métonymique, substitue l'effet à la cause. La rupture temporelle n'en est que plus marquée et les italiques renforcent encore davantage l'irruption soudaine que représente l'accident. Le recours aux majuscules met en valeur cette partition du temps en deux grands moments schématiques de même que la structure des phrases, écrites sur un rythme binaire.

---

<sup>69</sup> Baudrillard précise que la mort symbolique est la mort qui est donnée ou reçue c'est la raison pour laquelle « Seul l'accident automobile rétablit en quelque sorte l'équilibre sacrificiel » (Baudrillard 1976, 254).

Les multiples fractures ont transformé Gerry en un être mi-homme, mi-robot qui a vu son bras se faire opérer six fois et devenir une pince remplie de titane et de plastique. La rupture temporelle se double donc d'une rupture corporelle que Cynthia Fleury caractérise ainsi : « L'accident modifie le corps, substitue au corps ancien un nouveau corps. Mais, l'important est qu'il pose une solution de continuité entre le corps et sa potentialité corporelle » (Fleury 93). Ainsi fait-elle émerger une rupture et une discontinuité, montrant que le corps mutilé cesse d'être celui de l'individu et que l'accidenté est victime d'une dépossession. L'accident semble bien envisagé comme une perte, en témoigne la déperdition qu'on peut lire dans la liste de ce qui constitue le temps de l'après, « *After Claw* », et culmine, dans notre passage, par le verbe « lost ».

Si l'accident constitue un rite de passage, le passage qu'il génère conduit-il nécessairement à une perte ? Avant de pouvoir répondre à cette question, il convient tout d'abord d'examiner ce qui nous permet de soutenir que l'accident de Gerry fonctionne comme un rite de passage. Il nous faut pour cela revenir sur les circonstances de l'accident de façon à comprendre quel pouvoir de transition il recèle, faisant passer l'individu d'un état à un autre.

La structure de la nouvelle « *The Carnival Tradition* » est intéressante car elle imite le clivage temporel propre à l'accident. Elle est en effet composée de deux parties qui nous ramènent successivement dans le passé des deux protagonistes, d'abord M.J, puis Gerry. La première partie de la nouvelle s'ouvre en effet sur le portrait de M. J., jeune danseuse, qui, sur le seuil de son appartement à Hoboken, attend Gerry, son compagnon musicien et artiste pour l'inauguration de leur galerie. La première phrase nous indique que la scène se passe il y a quinze ans : « This was fifteen years ago in Hoboken. The storefront apartment on Madison Street. Her front step served as a landing pad for local strays » (*Dem* « *The Carnival Tradition* » 133). Si le narrateur mentionne Gerry à plusieurs reprises, il est pourtant absent de la première partie et le récit mime ainsi l'une des caractéristiques principales du personnage : son retard. En attendant Gerry, le récit fait des retours en arrière, enferme M. J. à clé devant son propre appartement si bien que le point de vue nous laissera, une bonne partie de la nouvelle, sur le seuil de la

porte, comme si lecteurs et personnages attendaient une clé pour pouvoir y entrer. S'il est beaucoup question d'attente et de retards dans la première partie, il faut remarquer qu'un premier accident de circulation survient et s'offre comme une sorte de distraction à la jeune femme en train de s'impatienter sur son palier : « Where the hell *was* Gerry, while policemen hovered over Mrs Vincenzo like the mob in deposition paintings » (*Dem* « The Carnival Tradition » 147). Il est intéressant de noter que la phrase articule deux actions qui, en rien ne sont liées, si ce n'est par la conjonction « while », indiquant qu'elles sont concomitantes. Pourtant, compte tenu de ce que nous savons de Gerry, il semble possible de tisser un lien entre les deux actions : celui-ci ne serait alors pas seulement en retard à son propre vernissage mais aussi à la représentation de l'accident qui se tient sur le pas de la porte. On le voit dans cette citation, la scène de l'accident est décrite comme une scène de peinture mais aussi une scène de ballet dont le narrateur décompose la chorégraphie :

A pair of young guys in sweatshirts driving what was probably a stolen Camaro slowed, and the driver of this vehicle waved at Anthony Somebody, and Anthony waved back, and one of the dogs bolted between parked cars on M. J's side, and everything was possible in this moment, the movements of the *dramatis personae*, dancers upon a proscenium, all converged, another bottle of soda popped, the Camaro swerved, *struck the crosstown bus*, and Mrs John Vincenzo of Adams Street was thrown clear, from her porch on the steps of the crosstown bus...(*Dem* « The Carnival Tradition », 144-145)

La chorégraphie se poursuit encore sur plusieurs lignes et donne à l'accident l'allure d'un ballet formé de plusieurs danseurs qui tous ont une position dans l'espace bien déterminée. Le ralenti décompose les mouvements et contribue à ordonner l'accident qui survient alors de manière extrêmement coordonnée. Il nous semble possible d'interpréter cet accident comme une scène proleptique annonçant l'accident de Gerry que le récit nous rapporte dans la seconde partie de la nouvelle. Le personnage est donc en retard sur le plan narratif, car à la fois en retard à son propre vernissage et en retard à l'accident.

C'est précisément par ce qui paraît être une aberration temporelle que s'ouvre la seconde partie de la nouvelle. Le narrateur nous confirme que Gerry a toujours été en retard, même, aussi paradoxal que cela puisse être, à son accident de voiture :

He'd even been late to his *accident*, that frivolity of kids in their twenties. He'd waited until later, a decade later, after giving up on New Jersey, before finding himself on a stretch of interstate between Brattleboro and Northampton, on a rainy autumn afternoon, at dusk. *He'd been drinking sure*. His was a flying car. He swerved onto the shoulder, gravel percussive in his treads, and the car lifted off, and there was a blissful moment of flight, too brief. The front tires struck earth and his car began to negotiate the fields of New England, rolling lengthways, like a steed getting friendly with the mud, three or four of these gymnastic tumbles. Inside, alone, upside-down, right way around, *a game*. It didn't leave him time to think about his death, although death was a possibility. (*Dem* « The Carnival Tradition », 176)

Sur le plan de la composition, on pourrait dire que la seconde partie de la nouvelle fonctionne comme un effet retard par rapport à la première puisque le retard du personnage à l'accident a pu être anticipé. Toutefois, ce qui interpelle ici, c'est la possibilité même que le personnage soit en retard à son propre accident. En effet, cela suppose qu'il s'inscrive dans un calendrier précis et qu'il doive survenir à un moment donné. Cette perspective-là transforme radicalement la nature de l'accident qui, au lieu d'être envisagé comme un hasard devient une cérémonie rituelle à laquelle chaque individu, autour de ses vingt ans, doit prendre part. On remarquera d'ailleurs que Gerry s'est essayé à provoquer l'accident à plusieurs reprises mais en vain. L'accident semble donc faire l'objet d'une attente non seulement pour l'individu mais aussi pour ses pairs. Doivent alors être réunies des conditions bien précises : il faut une autoroute, une chaussée glissante, un après-midi d'automne et surtout avoir de l'alcool dans le sang. Cette dernière précision est mise en valeur par les italiques qui l'inscrivent comme une condition nécessaire à la survenue de l'accident.

Il est frappant de constater que l'accident, tout en convoquant la possibilité de la mort, la conjure. On note d'ailleurs au contraire que l'accident n'est pas

annonciateur de mort mais de vie et c'est peut-être ce renversement qui nous permet de comprendre le titre de la nouvelle « The Carnival Tradition » dont la référence à Bakhtine est explicite dans le texte quoiqu'elle se manifeste tout d'abord par une erreur – M. J. confond Bakounine et Bakhtine. En effet, l'accident, tel qu'il est décrit ici, apparaît comme un principe de vie et est vécu comme un affranchissement de la mort par le jeu – le mot « *game* » ressort en italiques. C'est cette vitalité bakhtinienne qui donne à l'accident de Gerry un caractère carnavalesque. Dans son étude sur Rabelais, Bakhtine explique que le carnaval, « c'est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même. Voilà la nature spécifique du carnaval, un mode particulier d'existence » (Bakhtine 16). Il nous semble pertinent d'inclure l'accident dans cette perspective puisqu'il transforme la vie en un jeu en même temps qu'il la met en jeu. C'est la raison pour laquelle l'accident est décrit dans ce texte comme un moment privilégié, un état de grâce (« a blissful moment ») au cours duquel la vie, comme la mort semblent suspendues. On retrouve cette même impression dans l'accident de voiture dont sont victimes Elena et Jim dans *The Ice Storm*. Alors même que la mort est envisagée, Elena profite de l'accident comme un instant privilégié qui l'extrait d'un espace-temps pesant : « [S]he was uninterrupted by decisions or responsibilities » (*IS* 178). Dans les deux cas s'exprime le regret que l'accident se déploie de façon fulgurante et trop brève.

Il faut noter également que le carnaval chez Bakhtine est un rituel populaire festif qui est par conséquent intimement lié au temps<sup>70</sup> et repose sur un cycle qui fait alterner la mort et la résurrection. Envisager l'accident sur le mode carnavalesque revient à lui donner la capacité d'ouvrir une brèche dans le temps horizontal de l'existence en créant une rupture marquant un avant et un après, une mort et une renaissance. À propos des rescapés et des survivants d'accidents, Cynthia Fleury fait d'ailleurs remarquer que ceux-ci « inversent la ligne temporelle en considérant que la mort n'est pas devant eux mais derrière eux. Ainsi, se diriger vers la mort,

---

<sup>70</sup> « C'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances et des renouveaux. Elle s'opposait à toute perpétuation, à tout parachèvement et terme. Elle portait ses regards en direction d'un avenir inachevé » (Bakhtine 18).



c'est en réalité s'en éloigner » (Fleury 193). Il est intéressant de relever que ce renversement temporel confirme que l'accident est, pour reprendre les termes de Baudrillard, un « rite efficace d'absorption de la mort ». En effet, dans la fiction de Moody, l'accident renvoie à la mort en même temps qu'il renvoie la mort, permettant ainsi à la victime à la fois de l'anticiper et de l'appivoiser. C'est ainsi que l'accident participe d'un rite de passage au sens où le passage est une transition d'un état à un autre, un moment qui n'a pas de terme. L'accident nous semble précisément être une manifestation de cet état transitoire en ce qu'il est une figure d'inachevé. En effet, ni la mort, ni la vie ne peuvent s'accomplir pleinement si bien que l'accident inaugure un état de survie, la victime n'étant ni tout à fait morte, ni tout à fait en vie. Le corps de Gerry traduit cet état transitoire parce qu'il est le corps prothétique de celui qui est marqué par la mort et qui a pris conscience de sa propre finitude.

Ainsi l'accident semble-t-il revêtir un caractère rituel dans la mesure où il est envisagé comme une cérémonie à laquelle devrait prendre part chaque individu dès lors qu'il est âgé d'une vingtaine d'années. Il faut noter également que l'accident se pose en réaction au discours sécuritaire des parents qui voient l'accident de voiture comme une « frivolité », ou une « pathologie adolescente » qui, avec le temps finira par passer. Alors que la nouvelle nous replonge dans l'adolescence de Gerry, on lit : « Somebody's car would get rolled before night was over. Its canopy would be crushed. And allowing his own parents' car to be crushed would be a sign of *adolescent pathology*, and he would be grounded until receipt of his first social security check » (Dem « The Carnival Tradition » 184). Les italiques nous font entendre ici les mots de la mère de Gerry qui, psychologue spécialisée dans le comportement des enfants et des adolescents, éduque son fils en suivant à la lettre les instructions de manuels de psychologie. Le narrateur nous rapporte d'ailleurs ce qu'on peut lire dans la troisième édition du *Diagnostic and Statistical Manual* : « *Security is important enough in the ego formation of children that liberty should be tightly controlled in order to create and nourish feelings of safety* » (Dem « The Carnival Tradition », 180). On notera toute l'ironie qui consiste à faire coexister deux discours radicalement opposés : d'une part, la sécurité et le contrôle imposés

par les parents, de l'autre la prise de risque et le danger recherchés par les adolescents.

S'il a une valeur initiatique, l'accident n'est pas un rite d'initiation au sens où les adolescents seraient accueillis par la communauté des adultes. L'accident est donc un rite de passage dont l'expérience, avant de revêtir une portée collective, est avant tout individuelle. Il est déterminant dans le passage à l'âge adulte ainsi que dans le passage entre deux états, de la vie à la survie. Ainsi l'accident semble-t-il compenser l'absence de rites déplorée par Jean Baudrillard et se dote alors d'une valeur d'apprentissage qui contribue à la maturité de l'individu. S'il lui donne une forme de sagesse, celle-ci ne peut s'opérer qu'en échange d'une perte définitive, la perte du temps d'avant (« *Before Claw* ») qui, rétrospectivement, est remémoré comme le temps de l'innocence. L'accident s'apparente donc à une étape individuelle qui rejailit pourtant collectivement en suscitant le désir d'être reproduit.

## **b) Performance mimétique**

Dans la fiction de Moody, l'accident revient comme un thème soumis à de multiples variations. Il faut alors comprendre pourquoi l'accident, ritualisé et reproduit, fait l'objet d'une performance mimétique, ce que nous tenterons d'analyser à la lumière d'un premier éclairage offert par Christopher Wulf dans un article intitulé « Mimésis et Rituel ». Il explique en effet que la mimésis « ne s'épuise pas dans la simple imitation, elle indique plutôt une mise en forme après-coup et selon des moyens propres » (Wulf 153). En d'autres termes, la mimésis, contrairement à l'imitation, tolère la variation et la différence. C'est dans cette latitude que s'inscrit le caractère mimétique de l'accident dont la performance n'est pas vouée à être identique. Dans *Garden State*, les accidents prolifèrent et apparaissent d'emblée au pluriel dès la première page du roman. « Freight trains ran through it like blood cells, carrying unpronounceable compounds and toxins. They rumbled past the accidents at crossing gates, past the crime scenes and late-night

waste burials » (*GS* 3). Au pluriel, les accidents n'ont pas de nature définie mais, s'offrant au regard d'Alice et Nick, ils appartiennent au décor ordinaire du New Jersey. Il apparaît donc immédiatement que les accidents préexistent et que, par conséquent, tout accident pouvant se produire dans la suite du roman n'est qu'une copie de ceux mentionnés à la première page. Il est rare de trouver une occurrence du terme « accident » au pluriel dans le texte de Moody et il nous semble qu'ici est extraite sa valeur individuelle pour l'inclure dans une perspective collective. Une des caractéristiques de ce roman est que l'accident est mis en scène dans des tableaux collectifs. Lorsqu'il survient, le point de vue n'est pas celui de la victime mais celui des badauds qui accourent au moindre bruit de tôle froissée. Ce changement de perspective est l'occasion d'analyser la fascination qu'il exerce chez ceux qui en ont déjà fait l'expérience. L'accident n'est plus isolé comme une expérience individuelle mais signe l'appartenance à un groupe, celui des accidentés. C'est notamment le cas d'un personnage nommé Max pour qui l'accident est une performance qu'il ne manquerait sous aucun prétexte car il lui rappelle éternellement ses propres accidents. Il est difficile de dire que Max en a été victime plusieurs fois tant il semble s'être volontairement porté victime de ses accidents. Nous en contant leur rapport, le narrateur dresse la liste :

All they knew was Max drove his convertible around town by himself. He blasted really hardcore stuff on his car stereo. He drugged himself. He ran the car into a telephone pole and shattered his jaw. Had it wired back together. Saved for two years working as a neon technician. Bought another car. Drugged himself. Lost another car. Lost his licence. Got it back. Became a cable television guy. (*GS* 47)

On remarquera que les phrases s'enchaînent de la même manière que les accidents s'autoproduisent. Dans les deux accidents ici mentionnés, la responsabilité de Max est flagrante car il produit seul son accident (« by himself »). Contrairement à ce qu'on a déjà pu observer dans le récit d'autres accidents, on notera que le personnage est bien l'agent de sa propre destruction car il est le sujet de la liste de verbes d'action que le narrateur dresse. On remarque également que la condition pour que le crash survienne est toujours la prise d'alcool ou de drogues. L'accident

est pour Max un principe d'existence si bien qu'on devine qu'il s'en constituera prochainement victime. En effet, le narrateur laisse deviner par le rythme saccadé que la liste est vouée à être complétée. Il est intéressant de relever que les accidents de Mike constituent, comme les accidents mentionnés dès la première page, un préalable au récit. Ils ne surviennent pas au cours de l'intrigue mais font l'objet de retours en arrière et de rumeurs persistantes. Comme on peut l'observer au début de notre extrait, le narrateur fait état d'un manque d'informations car nul ne sait exactement ce qu'il s'est passé dans les détails même si le schéma global de l'accident demeure invarié.

Max est indissociable des accidents qui le caractérisent et ils font partie de lui, au même titre que ses blessures appartiennent à son identité. Max est une gueule cassée au sens où l'entend Catherine Malabou, son visage a été soumis à « un art plastique de la destruction » (Malabou 11). La recherche de l'accident est aussi une recherche de la blessure qui altère le visage de Max et l'autorise chaque fois à se transformer. C'est en ce sens que l'accident s'inscrit dans un rite, il permet à Max de se détruire pour mieux se réinventer suivant une dialectique de mort et de renaissance. À chaque accident correspond ensuite un nouveau visage. Parallèlement, l'accident inaugure à chaque fois une nouvelle étape de sa vie sur le plan professionnel. Autrement dit, l'accident fournit un cadre et une structure à son existence.

Si Max se précipite à chaque accident, c'est parce qu'il prend plaisir à en voir son spectacle, comme s'il était fier, en tant qu'initié, d'assister aux accidents des autres. C'est d'ailleurs comme une performance que le narrateur décrit l'accident auquel assistent Max et Dennis alors qu'ils sont en voiture sur une immense autoroute à quatre voies, la Pulaski Skyway :

They circled around the snarl on the approach ramp again, where this car was overturned. Traffic slowed; Max and Dennis watched the emergency personnel the way others evaluated an athletic performance. Then they took the exit past the refineries, through the rushes, and then back around again past the overturned car. The ambulance had already gone. There was no human element to the drama. To Max, it was just pastiche, tableau, landscape, colorfield.

He babbled about the music scene. He wasn't listening; he was all in the past now... (GS 103)

L'accident suscite à la fois une curiosité et une fascination chez les deux personnages qui font un détour sur leur parcours dans le seul but de pouvoir assister à la scène. Le narrateur les compare tous deux à des arbitres qui évaluent la qualité d'une performance. De ce fait, cela laisse entendre qu'il y aurait la possibilité de réussir ou d'échouer à l'accident, comme si l'issue de ce rituel était incertaine.

Il est intéressant d'observer la réaction de Max que l'accident replonge dans son passé si bien qu'il semble revivre cette scène par procuration. Les accidents dont il est désormais témoin ne sont qu'une pâle copie du sien, une imitation. Le terme « pastiche » contribue à renforcer le caractère systématique et rituel de l'accident car il implique qu'il y en aurait un modèle à copier. Il faut enfin relever que dans cette scène, toute présence humaine a disparu, ce qui accentue l'artificialité de l'accident, le désincarne et l'inscrit dans un rituel collectif bien plus qu'une histoire individuelle. Dennis et Max assistent ainsi à l'accident-type qui survient à la chaîne sur les autoroutes du New Jersey et exerce sur tous les badauds qui en seront témoins la même fascination. On retrouve ici l'hypothèse de Baudrillard selon laquelle la mort naturelle et banale ne suscite rien tandis que l'accident ritualisé fascine parce qu'il met en scène la mort non plus individuelle mais collective, la mort partagée.

On comprend ainsi que la performance mimétique qu'il suscite s'explique à la fois par une mise en danger volontaire mais aussi par le désir d'approcher la mort et d'appréhender ainsi sa propre finitude. L'accident est le moyen rituel qui permet de se former à la mort, ce qui, insiste Catherine Malabou, « ne signifie justement pas, comme les philosophes nous le font croire, que l'on s'y prépare, que l'on conçoit sa mort comme une œuvre, que l'on façonne sa finitude. Car ce qui se forme quand on forme sa mort, c'est la mort » (Malabou 67). Autrement dit, dès lors que l'accident est mortel, il perd son caractère rituel car il ne forme pas à la mort mais la forme et la fait donc survenir. Cela nous permet donc d'aboutir à une distinction claire entre deux types d'accidents qui, dans la fiction de Moody, ne sont pas représentés de la

même façon. Il y a d'une part l'accident non mortel qui fait l'objet d'une cérémonie rituelle et de l'autre, l'accident mortel et matriciel qui fait de la répétition un principe de composition.

### **3.2 L'accident matriciel**

Il a déjà été établi que le motif de la sœur disparue donne une cohérence structurelle au recueil *Demonology* mais on s'intéressera ici aux autres manifestations et répercussions de ce motif dans l'œuvre de Rick Moody. En effet, la sœur disparue peut se voir remplacer par un frère, par un proche. De toute évidence, le motif de la mort prématurée par accident est un principe de composition qui préside à l'écriture de plusieurs romans. L'enjeu sera de montrer que cet accident, quand il n'est pas le thème principal d'un texte comme ce peut être le cas dans les nouvelles « The Mansion on the Hill » et « Demonology », surgit toujours au cours d'un épisode en marge de l'intrigue, d'une digression dont il faudra reconsidérer la nature en nous posant la question suivante : est-elle une déviation par rapport au principal ? Il ne s'agira pas ici de se limiter au seul accident automobile car la mort accidentelle et prématurée peut revêtir d'autres formes. Dans un second temps, il faudra se demander si la répétition invite au retour du même ou bien si elle est une figure d'altérité qui autorise un renouvellement des formes et encourage une autre version des faits.

#### **a) La digression ou l'accident narratif**

Dans l'introduction de *The Black Veil*, on peut lire : « My book and my life are written in *fits*, more like epilepsy than like a narrative » (BV 8). Le narrateur indique immédiatement que la temporalité de ce texte, présenté comme des mémoires, sera traversée de contractions et que le récit surgira par crise. D'emblée on comprend également que, par l'ébranlement de la chronologie et la

déconstruction du texte, il ne s'agira pas véritablement de mémoires mais bien d'une fiction. En revanche, si le roman annonce des perturbations à venir, on notera que le terme épilepsie évoque à la fois l'irruption soudaine de convulsions mais suggère également leur retour sous forme de crises et d'épisodes réguliers. Ainsi la construction du roman crée-t-elle les conditions pour que s'insinuent des épisodes qu'on appellera des accidents narratifs, quelques paragraphes qui se greffent à l'intrigue sans tout à fait lui appartenir, mais qui pourtant contribuent paradoxalement à structurer le roman. Il nous faudra montrer que c'est au détour de ces marges que le plus souvent reparaît le récit de l'accident.

Omniprésent dans *Demonology*, le motif de la sœur disparue se fait plus discret dans *The Black Veil*, pourtant celui-ci revient au détour de trois épisodes qui ponctuent l'enquête généalogique menée par le narrateur. Le spectre de la sœur reparaît à trois moments charnières dans la composition du roman : dans l'incipit, au chapitre central et enfin dans la conclusion. On peut alors se demander si l'enquête familiale n'est pas un prétexte pour offrir une nouvelle variation sur un même thème : la mort accidentelle de la sœur.

La sœur est tout d'abord convoquée sur le mode du souvenir et fait irruption dans le récit du narrateur de façon tout à fait inattendue. Alors qu'il observe ses concitoyens dans le métro new-yorkais, le narrateur lit sur leur visage le même chagrin qu'il a pu ressentir à la mort de sa sœur :

On American mass transit, I have, as all New Yorkers have, seen every variation on sorrow. Watched the guys in the two-seaters with their faces in their hands, wound into postures of despair, was even one of those guys myself, riding the express to midtown the morning of my sister's death, hunched over during rush hour, red and raw, mutely sobbing, with no fellow-rider to ask, Are you okay? Subways are the high-volume freight carriers of despair. (BV 5)

L'expression « variation on sorrow » est intéressante car sortie du contexte de cette phrase, elle contient le projet tout entier du roman dont l'ambition voilée semble être de faire en creux le récit de l'accident. Le terme « sorrow » ne manque pas de faire écho à la première phrase de « The Mansion on the Hill » qui ouvre la

nouvelle comme suit : « The Chicken Mask was sorrowful, Sis » (*Dem* « The Mansion on the Hill », 3). Dans la nouvelle, le narrateur est affublé d'un déguisement de poulet frit pour les besoins de son travail. Dans le roman comme dans la nouvelle, on observe le recours à différents types d'accoutrements mais qu'il s'agisse d'un masque de poulet ou, dans ce texte, d'un voile noir, les masques, dans l'œuvre de Moody, ont rarement pour fonction de cacher mais sont plutôt annonceurs de confessions<sup>71</sup>. Ainsi serons-nous tentés, en soulevant le voile noir, de lire ce roman comme une variation sur le chagrin et le deuil.

Dans cet extrait, le souvenir de la sœur ne fait pas l'objet d'une digression puisqu'il prend la forme d'une simple allusion qui ne perturbe en rien la linéarité du récit. L'accident est d'ailleurs absent de ce paragraphe et le narrateur évoque le souvenir de sa sœur timidement. En effet, l'objet est de décrire le visage des new-yorkais dans le métro et c'est par la comparaison seulement que son souvenir s'invite. L'évocation de la sœur est donc fugace et son souvenir, emporté dans la précipitation du métro new-yorkais, ne resurgira qu'au centre du roman. Il reparait en effet lorsque père et fils décident de prendre la route pour partir sur les traces du pasteur au voile noir, Joseph Moody, l'ancêtre présumé de la famille Moody qui aurait inspiré à Hawthorne sa nouvelle « The Minister's Black Veil ». La traversée de Portsmouth marque l'entrée dans le Maine mais est également le lieu où convergent les fantômes familiaux puisque le narrateur évoque à la fois celui de Joseph Moody et celui de la sœur :

Portsmouth has its share of stores specializing in crystals and herbology and hemp products, its share of countercultural searchers, and maybe that's all I need to say about it, except that the place name *Portsmouth* invites morbid thinking, partly in the imagining of Handkerchief and his travails, partly in my sister's story, *for here she is in Portsmouth, onetime resident thereof, with her husband, and their house on the water, and their promise of children.* (BV 115)

---

<sup>71</sup> La manipulation narrative liée au masque fera l'objet d'une étude détaillée dans le chapitre quatre consacré, dans sa première partie, à l'héritage hawthornien dans *The Black Veil*.



L'extrait est l'illustration parfaite de ce que le narrateur annonçait dans sa préface : le récit s'écrit de manière « épileptique » (BV 8). Les temporalités se heurtent, ce qui dans le texte s'observe graphiquement. Les italiques créent une rupture visuelle et dissocient les deux récits qui sont en train de se superposer. On remarquera que le narrateur hésite une nouvelle fois à évoquer la sœur disparue. L'accident de voiture n'est toujours pas précisé, sa mort non plus (seulement son histoire, « story ») et c'est le souvenir même de la sœur qui est amené avec réticence. En effet, on observe une rétention d'informations constante à son propos qui culmine dans l'expression : « maybe that's all I need to say about it ». Notons ici que le spectre de la sœur est convoqué au présent, un temps qui l'inscrit durablement dans la petite ville de Portsmouth. À la manière d'un arrêt sur image, le récit nous invite à contempler le portrait figé d'un bonheur promis mais pourtant prématurément perdu.

C'est ensuite au détour de précisions topographiques, d'informations historiques et de légendes familiales que la mort de la sœur resurgit quelques lignes plus tard :

After you passed through the nineteenth-century brick of downtown, you ascended over the homely girder bridge of Portsmouth, over the Piscataqua River, in light traffic, to find yourself in Kittery, State of Maine. The honky-tonk, the lobster traps, the fishing boats, the shacks on the inland roads; my grandfather saying, *I'd like to go Down East and see Maine one more time before I die*, my sister's death, onward onto the bridge, into the legends of Handkerchief, where he strode, dismally, among derisive folks. (BV 115)

Si le narrateur multiplie les repères géographiques, l'accident de la sœur ne fait pas l'objet d'une localisation précise, les deux adverbes « onward » et « onto » mimant un mouvement de télescopage de l'autre côté du pont. Les informations se juxtaposent et retardent une nouvelle fois l'allusion à la sœur dont la mort est annoncée progressivement : il y a tout d'abord la mort envisagée du grand-père à laquelle fait suite la mort réelle de la sœur. On remarque une nouvelle fois que la précipitation du récit l'emporte donnant l'impression que la narration est en fuite, toujours en mouvement, que ce soit dans le métro new-yorkais ou ici en voiture. Le

souvenir de la sœur est alors abandonné sur le bas-côté de la route, dans la torpeur d'une ville mortifère.

Il faut attendre le dernier chapitre pour que sa mort fasse l'objet d'un récit complet que le narrateur annonce pourtant avec toujours autant de précautions oratoires. L'allusion devient digression et se présente comme la variation d'un récit auquel le narrateur a déjà habitué le lecteur : « I have returned frequently to one instant that passed between myself and my mother having to do with the day my sister died, a subject that I assured myself would not appear in these pages, *as it has already appeared in too many pages* » (BV 295). On notera toujours chez le narrateur la même tentative de différer l'annonce de la mort qui intervient dans un second temps. L'objet principal du récit fait mine de porter sur les relations entre une mère et son fils, l'accident ne fournissant qu'un contexte. Si la mort de la sœur a été annoncée tout au long du roman, les conditions de sa disparition ne sont pourtant que suggérées : « While I was driving out to Jersey, an hour later, in a rented car, I was fixated on the perfect, unexpiable failure of having been unreachably asleep while my sister was seizing, going to the hospital, etc. » (BV 297). La mort ne fait finalement pas l'objet d'une description et est abrégée en trois lettres, « etc. » qui renvoient le lecteur aux récits antérieurs qui ont déjà pu être faits. Il faut relever que cet épisode est une digression au sens où elle se présente comme un éloignement de l'intrigue principale. Ce détour fait d'ailleurs l'objet d'un questionnement de la part du narrateur qui s'interroge : « Is it right that I therefore include it... ? » (BV 297). La question rhétorique n'admet évidemment pas de réponse négative et contribue à faire, par préterition, le récit de la mort de la sœur.

Le motif de la sœur disparue est donc présenté par le narrateur sur un mode accidentel, c'est-à-dire qu'il fait irruption dans le récit de manière incontrôlée et « épileptique », pourtant, le fait qu'il apparaisse à trois moments clés révèle dans le même temps qu'il fournit une structure au texte. Ainsi ces accidents narratifs qui poussent le narrateur à l'égaréme semblent-ils au contraire renforcer la composition du roman et en révéler son propos de manière voilée. Ces trois accès de chagrin, répartis au début, au centre et à la fin, laissent découvrir un récit qui est à la fois autre et pourtant toujours le même. Une telle perspective nous invite à

reconsidérer le sens de la digression souvent envisagée comme une rupture dans la linéarité du roman. Pierre Bayard la définit comme un éloignement du récit principal et écrit : « En tant qu'écart ou que sentiment d'écart, la digression ne se définit pas en soi mais par rapport à un sujet existant, celui de l'œuvre ou du passage, où faisant effraction, elle vient figurer » (Bayard 18). Ainsi envisagée, elle est une excursion narrative qui s'insinue en marge de l'intrigue. Si le narrateur de *The Black Veil* feint d'attribuer à la digression un caractère accidentel, il n'en demeure pas moins que tout au long du roman, la digression n'apparaît pas comme un écart par rapport au récit principal mais à l'inverse comme le récit principal à partir duquel le reste n'est que déclinaison. Un renversement qu'on trouve d'ailleurs exprimé par le narrateur au cours du récit lorsqu'il commente le style des documents d'archives qu'il retrouve à propos des carrières de marbre où travaillait son grand-père : « This kind of narrative exactly resembles, I think, my grandfather's storytelling style, a Maine storytelling style, in which the mischief of digression is its own reward, in which the telling of the tale is more important than its own subject » (BV 279). Une telle observation contribue à changer la nature de la digression puisque c'est dans sa déviation que semble résider le sujet principal du roman. À la lumière de ces quelques remarques on comprend peut-être mieux la raison pour laquelle le sous-titre du roman s'est vu retiré par l'auteur. Dans l'expression *A Memoir with Digressions*, le terme « digression » est un complément du nom introduit par l'adverbe « with » et c'est, par conséquent, la digression même qui est alors envisagée comme un complément au texte principal. Or, il nous semble que le roman prouve à plusieurs reprises que c'est sur la digression que repose en partie sa composition.

Ce renversement de la marge vers le centre est un phénomène qu'on retrouve également dans *The Four Fingers of Death*, roman dans lequel figurent plusieurs disparitions, notamment celle d'un frère mort accidentellement par noyade. Il faut rappeler que le roman se compose de quatre parties et que le Colonel Jed Richards est un des deux narrateurs du roman et fait partie d'une expédition spatiale conduisant trois navettes sur Mars. Le récit, composé d'une succession d'entrées chronologiques, nous rapporte, à la manière d'un journal de bord, les

aventures des astronautes en mission. Le mode de narration choisi est tout indiqué pour la confession puisque le colonel fait part de ses observations à la communauté de terriens qui suit ses aventures dans l'espace. Alors qu'il vient de décrire le saut d'un de ses collègues hors de la capsule, le narrateur marque une pause avant de revenir sur la mort de son frère. La sœur se change en frère mais le principe demeure identique, à cela près que le narrateur demande la permission au lecteur de digresser : « May I digress a moment ? Because I have a tale to tell along these lines. A tale I cannot avoid telling. About how much trouble I had learning to swim » (FFD 86). Il est intéressant de constater que le récit de la mort du frère fait en réalité l'objet d'une seconde digression. En effet, si le narrateur annonce qu'il est sur le point de raconter les difficultés qu'il a pu rencontrer pour apprendre à nager, ce premier épisode n'est qu'un prétexte pour un second. La digression promet un banal souvenir d'enfance si bien que le récit de la noyade lui-même surgit de façon accidentelle :

Well, kids, there's no easy way to tell this story, so I will tell you what I remember, because this is what I thought of out in space, I thought about how I used to attempt to go swimming with my brother, and how one day in a riptide, I just looked up to watch my brother carried out to sea. (FFD 86)

La construction de la phrase reproduit la double digression au moyen d'une structure binaire rythmée par la répétition de la conjonction « how ». Elle laisse deviner que le récit hésite entre deux directions : soit évoquer les difficultés à nager de l'un, soit la mort de l'autre. C'est finalement le récit de la noyade qui l'emporte et anime toute la digression si bien qu'elle se referme par une interrogation du narrateur :

A good question would be why I am telling you all of this. How is this relevant to the Mars mission, for which I am the official documentarian? How is a young man's death in the 1990s relevant to the adventure of interplanetary travel? I can't answer these questions, actually. Maybe I am just a little bit more vulnerable to these ghosts of my youth, these revenants, the way Captain Rose is seeing faces of people from the past in the stars. Maybe there is something about space travel that makes you vulnerable to these specters. Maybe this is why Colonel Jed Richards became an astronaut, to flee from the

loss of his brother. Or maybe he became an astronaut to honour the memory of his brother, because Jed was good at so little else, despite the love and affection of his parents, who tried their hardest to help him overcome the feeling that he should have done something. (FFD 88)

La digression s'affiche ici comme une déviation totale par rapport au sujet initial. Toutefois, on observe que la narration s'efforce de trouver un lien entre l'épisode disjonctif et le récit principal, en témoignent la liste de « maybe » qui vise à élaborer plusieurs hypothèses. Il semble que cet effort contribue à transformer la nature de la digression dont la présence ne s'envisage plus comme une excursion marginale du récit. On relèvera d'ailleurs la portée plus générale de la digression dans ce passage qui n'est ni une parenthèse ni un complément d'informations mais se propose d'être une clé de lecture pour comprendre l'enjeu du roman. C'est ce qui explique notamment le passage de la première personne à la troisième personne du singulier car, en retirant au personnage sa mission de narrateur, se manifeste une instance narrative omnisciente inédite dans cette partie du roman. Ainsi la confession du personnage passe-t-elle par différents niveaux de lecture : l'anecdote banale, devenue entre temps le récit d'un souvenir obsédant, se voit finalement transformée en une réflexion plus globale sur la raison d'être du roman.

Dans les deux exemples analysés, il apparaît clairement que la digression est le mode privilégié pour raconter l'accident puisqu'elle est elle-même un accident narratif. En tout cas, c'est ainsi qu'elle est présentée par les différents narrateurs avant que son contenu en modifie sa nature. En effet, la digression n'est pas qu'une parenthèse, elle révèle souvent ce qui préside à la composition du roman et s'offre ainsi comme un espace d'accueil pour l'accident. Par la déviation qu'elle propose, la digression est une matrice qui peut être reproduite à l'infini. C'est en ce sens qu'elle contribue à la répétition du motif de l'accident.

## **b) La répétition : le retour du même ?**

Dans *The Black Veil*, le narrateur cite Horace à propos de la répétition : « Horace, scribe of antiquity, remarked in his *Ars Poetica* that things repeated are

pleasing... » (BV 215) Ce commentaire est introduit à la suite d'une série de citations empruntées à Hawthorne et qui, toutes, ont en commun le motif du voile et de ses ambiguïtés. La remarque à propos de Hawthorne vaut pour la fiction de Rick Moody puisque le motif de l'accident y est repris d'un texte à un autre. Célébrer l'art de la répétition tend à privilégier l'art du récit plutôt que le récit lui-même si bien qu'on rejoint ici le commentaire du narrateur à propos des histoires qu'il disait typiques du Maine : « the telling of the tale is more important than its own subject » (BV 279). Pour le dire en des termes musicaux, la mélodie importerait moins que le rythme. On peut alors se demander si la répétition a seulement vocation à redire le même ou bien si elle est une figure d'altérité. Il s'agira pour ce faire d'analyser tout d'abord le recours à l'anaphore dans « Boys », une nouvelle emblématique de l'écriture de l'accident avant de faire remarquer, à la lumière des analyses de Kierkegaard, que la répétition se déploie dans deux directions opposées : « Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais en direction opposée ; car, ce dont on a ressouvenir, a été : c'est une reprise en arrière ; alors que la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant » (Kierkegaard 65-66).

Dans un entretien avec Rick Moody publié dans le magazine *Salon* en 2001, Michele Scarff dresse la liste des accidents qui parcourent le recueil *Demonology* : « Seven car crashes, a subway smash, a propeller splice and dice, relationship meltdowns and a drive-by at McDonald's: Disaster seems inevitable in *Demonology* » (Scarff). Les accidents prolifèrent et leur reprise donne sa cohérence au recueil. Il est intéressant de noter qu'à ces observations, l'auteur répond :

« *Demonology* » is the matrix story for all the other stories -- what it does for the book as a whole is generate a lot of calamity. After a while, the car crash ended up becoming the calamity above all others. It would just turn out that there was a car crash in every story even if I had not intended one at the outset. (Moody in Scarff)

Il apparaît clairement que l'accident de voiture est une matrice qui fournit une structure destinée à être répétée et reproduite tout au long du recueil. Cette production en série de l'accident s'observe plus particulièrement à travers une figure de style, l'anaphore, qui préside à la composition de la nouvelle « Boys ».

« Boys enter the house » ou plus simplement « Boys » sont les deux sujets à partir desquels la plupart des phrases se construisent.

Ce court texte raconte le destin de deux frères, de leur enfance, jusqu'à l'âge adulte, moment où leur père meurt accidentellement. Dans cette nouvelle, la répétition est à la fois la mélodie et le rythme. Comme Joseph Dewey le fait d'ailleurs remarquer, la nouvelle s'écoute plus qu'elle ne se lit car son style imite celui d'un rap : « "Boys" track in the extraordinarily nervy prose of a simulated street rap the otherwise ordinary growth of twin boys... » (Dewey 37). La remarque de Dewey est intéressante en ce qu'elle souligne la transformation de l'ordinaire et du banal en un exercice stylistique extraordinaire. L'ordinaire, ce sont les accidents, qui comme toujours sont à la clé : la naissance, la maladie de la petite sœur, l'accident de voiture, la mort du père. L'extraordinaire, c'est le rythme lancinant généré par l'expression matricielle « boys enter the house » qui marque le destin des jumeaux d'une impeccable régularité.

On remarquera d'emblée la singularité de la première phrase : « Boys enter the house, boys enter the house » (*Dem* « Boys », 239). L'anaphore se fait à la fois cataphore si bien que la phrase est cernée par cette expression matricielle qui empêche tout déploiement syntaxique et temporel. Le temps se suspend dans cette formule et fige les enfants sur le seuil de la porte. C'est précisément là le sens de l'anaphore dans la nouvelle, elle réapparaît à chaque fois pour marquer un seuil, une étape dans la vie des jumeaux. Avant de poursuivre, il nous semble nécessaire de faire entendre, dans un relevé non exhaustif, quelques tournures anaphoriques qui coïncident avec différentes étapes de la vie des garçons :

Boys, two of them, wound into hospital packaging, boys with infant pattern baldness, slung in the arms of parents, boys dreaming of breasts, enter the house. (...) Boys enter the house, starchy in pressed shirts and flannel pants that *itch so bad*, fresh from Sunday school instruction, blond and brown locks (respectively) plastered down (...) Boys with acne enter the house and squeeze and prod large skin blemishes at their sister. (...) Boys enter the house with girls efflorescent and homely, and attempt to induce girls to sneak into their bedroom, as they still share a single bedroom (...) Boys enter the house, kiss their mother, she explains the seriousness of the sister's difficulty, *her diagnosis*. (...) Boys enter the house on vacation, each clasps the hand of the other with genuine warmth (...) Boys enter the house after the wedding and

they are slapping each other on the back yelling at anyone who will listen, *It's a party!* One boy enters the house, carried by friends, having been arrested (after the wedding) for driving while intoxicated, complexion ashen; the other boy tries to keep his mouth shut: the car is on its side in a ditch, the car has the top half of a tree broken over its bonnet, the car has struck another car which has in turn struck a third (...) Boys enter the house carrying their father, slumped. Happens so fast (...) Boys, no longer boys, exit. (*Dem* « Boys », 239-246)

Si les phrases sélectionnées accélèrent le destin en marche des jumeaux, elles nous permettent aussi d'analyser plusieurs points intéressants, à commencer par la question de la temporalité. Il est rare que la fiction de Moody se déploie dans le temps. On a souvent fait remarquer que romans et nouvelles ne dépassaient jamais plus de quelques jours, au plus quelques semaines. Dans cette nouvelle, la temporalité au contraire s'étend de la naissance jusqu'à l'âge adulte dans une marche inexorable vers la maturité. On notera que l'anaphore, par la répétition, freine la précipitation du récit en même temps qu'elle inaugure à chaque fois une nouvelle étape. Elle a le rôle paradoxal de ralentir et d'accélérer le récit et, pareille à un métronome, elle a le pouvoir d'en modifier sa cadence. Si le rythme sériel invite à la répétition d'un même motif, il semble que la tonalité incantatoire de la nouvelle invite également l'accident à se produire. Ainsi l'accident semble-t-il toujours imminent. Un premier accident se produit et pointe immédiatement la possibilité pour qu'un autre se produise consécutivement comme si l'anaphore produisait les accidents à la chaîne. On pourrait donc dire en ce sens que la mélodie influencerait le thème mais que la réciproque est également vraie. On arriverait à une tautologie parfaite qu'il serait possible de résumer ainsi : la répétition de l'accident est générée par l'anaphore qui elle-même est générée par la répétition de l'accident.

Il serait sans doute excessif de dire que la nouvelle contient l'essence de l'écriture de Moody, en revanche, il nous semble qu'elle contient l'essence de l'écriture de l'accident. En effet, la nouvelle repose sur le principe que l'accident ne survient pas par hasard mais qu'il est voué à se produire, qu'il est toujours déjà là : l'accident mineur de voiture de l'un des deux frères annonce quelques lignes plus loin le second accident qui coûtera la vie au père. Deux accidents qui coexistent avec deux



autres, ontologiques cette fois-ci, que sont la maladie et la mort, dont les spectres planent sur les personnages tout au long du récit. Il y a dans l'anaphore la possibilité de générer la répétition à l'infini mais aussi la capacité de la structurer. Elle est une figure d'ordre qui, par sa régularité, hiérarchise le langage. Cela contribue à faire de l'accident un principe de composition puisqu'il cerne les personnages du début à la fin de la nouvelle, de leur naissance à la mort de leur père.

Dans cette nouvelle, l'écriture de l'accident est emblématique au sens où les autres textes peuvent tous s'y rapporter. C'est sans doute la raison pour laquelle les personnages y sont totalement désincarnés. La famille représentée est une famille type dont le nom n'est pas même mentionné, on ne sait rien d'eux si ce n'est qu'il y a un père, une mère, des jumeaux et une sœur. Le titre « Boys » contribue d'ailleurs au caractère générique de la nouvelle. Les repères spatio-temporels n'apportent guère de précisions et n'ont qu'une valeur structurelle. La scène se passe à Edison dans le New Jersey mais les repères temporels ne contribuent pas à situer les événements dans le temps, au contraire, ils renvoient à des moments très généraux comme par exemple Noël ou encore, une belle journée de mai : « On a Sunday, in May, a day one might nearly describe as *perfect* » (*Dem* « Boys », 239). Le récit s'efface ainsi au profit de la mise en récit et du langage. L'expression matricielle « boys enter the house » est elle aussi désincarnée, la maison étant envisagée comme un espace d'accueil qui ressemble à une scène. La théâtralité de la nouvelle renforce sa portée emblématique. Les enfants entrent en scène à chaque étape importante de leur vie, le seuil de la porte métaphorisant les différents paliers qui les conduisent vers l'âge adulte. La nouvelle s'achève sur une sortie de scène doublée d'indications scéniques : « Boys, no longer boys, exit » et le verbe « exit » signale de manière performative la clôture du texte. La récurrence de l'expression « boys enter the house » positionne d'ailleurs le lecteur dans une situation de spectateur : il est au théâtre et regarde entrer et sortir les personnages. Tout se passe alors comme si le lecteur assistait à une répétition, au sens théâtral du terme cette fois-ci, au sens de « rehearsal ».

Il nous semble donc que « Boys » est une nouvelle emblématique de l'écriture de l'accident qui fait converger tous les sens du terme répétition tant sur le plan narratif, stylistique que dramatique. S'il apparaît clairement que l'accident, conjugué à la répétition, génère du récit et est un principe de composition dans la fiction de Moody, il faut alors se demander si la répétition est une figure du même ou bien de l'altérité. En d'autres termes, la répétition admet-elle la variation ?

Dans son essai *Le Principe de répétition, littérature et modernité*, Marie-Laure Bardèche souligne en effet que « l'essence de la répétition est d'être « manquée » (...) parce qu'entre celle-ci et son objet s'institue un rapport d'infidélité nécessaire » (Bardèche 51). C'est dans cette infidélité que se loge une déception inévitable entre l'original et la copie. Un tel constat interroge sur le but de la répétition dans la mesure où, envisagée sur le mode de la déception, elle n'aboutit pas au retour du même mais à ses variations. En d'autres termes, la répétition conduit à la possible négation du motif répété puisqu'il est soumis à de nécessaires mutations. On peut alors se demander si ce n'est pas l'infidélité caractérisant la répétition qui est génératrice de récit. Dans ce cas, la répétition, en tant que tentative « manquée » ou vouée à l'échec, serait l'une des alliées de la fiction. C'est alors que l'observation de Kierkegaard prend tout son sens : la répétition n'est pas un mouvement vers l'arrière mais vers l'avant car elle est une figure d'altérité productrice de récit. On pourrait alors envisager cette infidélité comme le gain né d'une perte ou d'une « situation perdue » :

La ré-pétition, en tant qu'elle est re-demande, vise la restitution d'une situation initiale perdue. En littérature, la pratique systématique de la reprise littérale est rarement dissociable d'une quête autobiographique dont la répétition traduit la poursuite inlassable en même temps qu'elle s'en révèle l'instrument. (Bardèche 169)

En rendant manifeste l'étymologie du terme, Marie-Laure Bardèche souligne que la répétition ne va pas de soi. Répéter fait l'objet d'un effort, d'une quête, d'un mouvement illusoire vers l'arrière qui s'avère pourtant toujours un mouvement vers l'avant. Par conséquent, la répétition a pour but la compensation puisque confrontée

à une déception persistante, elle reconfigure et recompose la situation initiale perdue, rendant alors possible une autre version des faits.

À travers l'analyse de Marie-Laure Bardèche, on lit aussi celle de Freud qui, dans *Au-delà du principe de plaisir*, fait apparaître le double mouvement de la répétition à la fois tournée vers l'arrière, vers une situation traumatique, et vers l'avant, car le trauma ne resurgit pas sous sa forme initiale mais sous d'autres manifestations. C'est dans cette variation que la compulsion de répétition s'avère positive dans la cure car elle fait apparaître une structure rassurante qui donne au sujet la sensation d'un contrôle retrouvé. Ainsi le sujet traumatisé prend-il plaisir à la répétition du trauma. À propos de la compulsion de répétition, on citera Anne Juranville : « [C]e que découvre Freud avec génie, c'est cet extrême paradoxe que le sujet répète le trauma : il en redemande, il s'y complaît... » (Juranville in Bonnat 112). La répétition du trauma participe bien de cette « re-demande » qu'identifiait Marie-Laure Bardèche.

La question qui se pose alors est la suivante : la répétition de l'accident masque-t-elle un trauma plus profond ? Dans une telle perspective, l'accident, dans la fiction de Moody, serait emblématique<sup>72</sup> d'un trauma enfoui dont il serait une possible manifestation. Dans son essai sur le trauma, Marc Amfreville rappelle par la voix de Jean Cournut que le trauma n'est pas toujours là où il semble le plus manifeste :

[Q]uand on parle de trauma, vous pensez : accident, perte, catastrophe, réels bien sûr, et vous méconnaissiez le souvenir enfoui qui subitement se ranime, la rêverie saugrenue d'autrefois, le songe inexpliqué qui vous a laissé comme un malaise, et le fantasme, ou plutôt les fantasmes, qui peuplent votre inconscient, toujours et encore emplis – et traumatisés d'une éternelle enfance dont vous ne finissez pas de guérir. (Cournut in Amfreville 2009, 171)<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Toujours dans l'entretien accordé à Michele Scarf, on notera la remarque suivante de Rick Moody à propos du premier accident dans « Boys » : « I had no idea there would be a car crash in « x. » It's just a little one, but there it is suddenly, as an emblem for trauma ».

<sup>73</sup> La référence exacte est la suivante : Cournut, Jean. « Du bon usage du trauma ». *Trauma réel, trauma psychique, Les Cahiers de l'Institut de Psycho-Pathologie clinique*, Avron Ophélie éd., n°8, novembre 1988, p. 31.

La remarque de Jean Cournut nous invite à penser l'accident non pas comme trauma mais comme sa manifestation résurgente. En effet, si l'on s'en tient à une définition stricte du trauma, il est précisément ce qui appartient à un épisode antérieur de la vie du sujet, ce qui est refoulé et tu. Par conséquent, l'accident, parce qu'il est omniprésent dans l'œuvre de Moody ne peut être envisagé comme trauma, mais seulement comme sa résurgence.

Si l'on met en regard l'analyse de Cournut et celle de Bardèche, on constate que le trauma est lié à l'enfance et que la répétition est liée à une quête autobiographique. Deux éléments qui se retrouvent dans *The Black Veil*, roman traversé par deux accidents : celui de la sœur et celui de Joseph Moody, l'ancêtre présumé de la famille, dont on dit qu'il tua accidentellement un de ses camarades lors d'une partie de chasse. On peut alors se demander si la quête autobiographique de *The Black Veil* ne porte pas en elle la trace d'une situation traumatique antérieure. Marc Amfreville souligne en effet à quel point le mode de la confession est tout indiqué pour l'écriture du trauma : « Qu'on songe aux secrets de famille ou à la répétition compulsive, aux pertes violentes qui détruisent ou au malheur insidieux qui mine, le trauma se fait moteur d'intrigues sur un mode introspectif » (Amfreville 2009, 188). Pourtant, la confession de Moody avance voilée, favorisant l'instabilité du sens et le refoulement du trauma. Tout se passe alors comme si l'accident signalait le trauma mais que sa répétition avait pour but de mieux le dissimuler. La répétition ferait alors écran et fonctionnerait comme un voile empêchant une quelconque révélation. On relèvera avec intérêt qu'une des rares occurrences du mot trauma dans *The Black Veil* est associée au motif du voile et apparaît au début d'un chapitre consacré au recensement d'études critiques parues sur la nouvelle de Hawthorne, « The Minister's Black Veil » :

This criticism is the subject of the next few pages, and I urge readers who might skip to the more narrative chapters nonetheless to heed this brief interlude, this ligamentary passage, the better to understand the way in which an unresolved image, *the veil*, hangs around in history. Like a trauma incompletely forgotten. (BV 89)

Le mot trauma surgit au détour d'une comparaison, dans un passage qui lui-même se présente comme une digression dont le but est d'éclaircir un motif présenté comme obscur. On notera que le narrateur, en feignant d'encourager le lecteur à lire ce chapitre, s'empresse en même temps de le décourager, insistant sur son statut de complément non nécessaire à l'intrigue principale. Toute tentative d'éclaircissement semble toujours redoutée. Dans cet extrait, le voile est comparé à un trauma et pose donc un défi à la mémoire car il peut être soit rappelé, soit oublié. On remarquera là encore que le narrateur présente le trauma non pas sur le mode du souvenir mais de l'oubli, comme si la mémoire et son mouvement vers l'arrière devaient toujours être évités. Tout concourt ici à faire croire au lecteur que le voile, manifestation d'un trauma, fera l'objet d'une exploration ; le narrateur en promet même explicitement la compréhension (« the better to understand... »). Pourtant, si l'on se réfère aux dernières pages du chapitre, la signification du voile demeure aporétique : « [A] wearer of the veil may be concealed, but the artist, though likewise veiled himself, brings us to a spot *behind* the veil, into the ambiguously flavored condition of *insight*. Now, that's a romance » (BV 103). L'exploration promise du voile n'a pas eu lieu et au moment où le narrateur feint littéralement de lever le voile, il transforme sa confession en une romance laissant alors à l'imaginaire et au surnaturel la possibilité de s'inviter dans le récit à venir. La révélation se voit toujours différée. Si l'on compare le début et la fin du chapitre, on remarquera que les mots « *the veil* » et « *behind* » sont en italiques, des caractères qui les isolent et les rendent étrangers à la phrase, comme si l'opacité qu'ils renfermaient ne pouvait être percée. Le titre français du roman est intéressant dans la mesure où l'expression « à la recherche du voile noir » laisse présager une quête autobiographique en même temps qu'elle en marque son obstruction. Si le titre emprunte son entreprise mémorielle à Proust, il en signe également l'échec : partir à la recherche du voile noir revient à chercher le masque, le déguisement, et *a fortiori*, ce qui est voué à demeurer caché. Il semble ainsi que la stratégie du roman repose sur la volonté de taire le trauma et d'empêcher qu'il affleure dans le texte. Selon Marc Amfreville, cette manipulation narrative et la non-fiabilité du narrateur qu'elle implique sont caractéristiques de l'écriture du trauma et surtout des

stratégies adoptées par les écrivains pour « tirer parti de l'existence d'images obsédantes qui, dans leur fixité et leur répétition même, interdisent la mise en récit » (Amfreville 2009, 189). On comprend alors que l'accident fait figure de motif obsédant dont la répétition signale le trauma en même temps qu'elle le maintient à distance, la métaphore du voile servant à renforcer son opacité. On pourrait dire enfin qu'à défaut de laisser un blanc, le trauma dans *The Black Veil* laisse du noir, le noir des dernières pages qui déploient l'adjectif « black » sur plusieurs paragraphes. Dans le dernier chapitre, la répétition culmine et se décline dans une figure voisine, la liste. L'auteur tente de dresser la liste exhaustive de tout ce qui est noir, qu'il s'agisse d'animaux, de plantes, d'hommes ou de leurs crimes. On en relèvera quelques occurrences :

...the black marlin; the black lemur; the black oystercatcher; the black stork; the black tern; the black sea bass; the black rhinoceros; the black rat... (BV 299)  
 ...the blackness of black Americans, imported from sub-Sahara Africa, first into the West Indies by the Spanish and later by the British monarchy (...) the blackness of Nat Turner, the blackness of Martin Luther King Jr., the blackness of Malcolm X, the blackness of Ralph Ellison, the blackness of Louis Armstrong... (BV 301)  
 ...the black rain of Hiroshima and Nagasaki, that precipitation which falls over a city after the three-part devastation of blast, heat and radiation (...) the real American color is black, primordial, eternal, heartless, infinite, full of sorrow ... (BV 302)

Ces quelques exemples ne sont qu'une partie de la longue liste qui noircit les dernières pages du roman. Si notre sélection peut donner l'impression que la liste est régie par une structure impeccable, il faut préciser qu'elle avance plutôt par associations d'idées. Comme dans la nouvelle « Boys », la liste crée le sens, la mélodie informe le thème si bien que les séquences, non seulement s'enchaînent, mais s'auto-produisent. Ici, l'accident n'est pas répété, c'est la répétition qui crée l'accident. La langue est réduite à son strict minimum et se passe de toute articulation, le point virgule servant de seul repère. Les syntagmes nominaux se télescopent, la syntaxe disparaît pour ne mettre en valeur qu'un seul mot, « black », qui se répand comme une tache d'encre sur les dernières pages du roman. Signifié et signifiant semblent ici réunis dans une liste qui transforme l'adjectif « black » en

une onomatopée géante. Il y a une cooptation du sens pas le son mais aussi par la vision. Par leur saturation de couleur noire, les dernières pages obscurcissent alors même qu'elles ont pour projet d'éclairer. Elles sont révélatrices d'un double mouvement qui anime tout le roman et culmine ici dans une hésitation entre la révélation et la dissimulation. En effet, en exhibant la noirceur d'âme des Américains, le narrateur opère soudain un passage de l'individuel au collectif, déviant de sa quête généalogique et autobiographique pour substituer le corps collectif au corps familial et au corps individuel. Les dernières pages achèvent donc de mettre un voile noir sur toute éventuelle confession d'un trauma individuel. Le masque, le voile, l'opacité donnent à ces quelques pages l'allure d'un trou noir, d'un blackout et signent une perte volontaire de mémoire. Si le trauma est un voile jamais levé, alors il n'est jamais révélé.

Pourtant, n'entre-t-il pas par effraction dans le corps du texte ? Peut-être à travers le son « k » de l'adjectif « black », le son « k » des premières consonnes du mot « accident ». Ce même son redoublé qui figure dans l'expression qu'il ne faut ni prononcer ni écrire : « Despite bad luck, then, I will write its name down: *crack cocaine* » (*RBAH* « The Ring of Brightest Angels around Heaven », 168). KKKK comme une sorte de tétragramme qui, à la manière du YHWH hébraïque, doit être tu. C'est peut-être dans cette consonne aux sonorités rugueuses et gutturales qu'affleure le trauma, se réverbérant d'une œuvre à un autre, cherchant à percer<sup>74</sup> le texte sous plusieurs formes. Souvent conjugué à la consonne « f », il se décline en une injure « fuck », surgissement d'une obscénité, d'un mot tabou à connotation sexuelle. La libération des sons « f » et « k » ouvre le dernier chapitre de *The Ice Storm*, « Fucking family » (*IS* 274). On notera pour finir que *The Ice Storm* est un récit qui fait un mouvement vers l'arrière et que le narrateur, découvrant son identité sur le mode épiphanique, livre ses souvenirs après-coup : « Or that's how I

---

<sup>74</sup> On reprendra ici l'étymologie du terme telle que la formule Marc Amfreville : « *Trauma* reproduit le grec τραύμα, qui signifie « blessure ». La racine indoeuropéenne du mot veut dire « trouée », et la dérive s'est faite au travers du verbe τειρώσκω, « percer ». (Amfreville 2009, 26)

remember it, anyway. Me. Paul » (*IS* 279). À l'inverse, *The Black Veil* offre un mouvement vers l'avant, vers le futur. L'écriture est moins introspective que prospective car la généalogie se fait mythologie. Ainsi nous semble-t-il que l'écriture du trauma dans ses deux romans procède de ce double mouvement et manifeste à la fois l'angoisse de la naissance et de la mort. Aux souvenirs de famille suit la noirceur des dernières pages, convoquant nécessairement la figure de la mort.

Dans ce chapitre, il est apparu que l'accident est éminemment lié à la mort. Ritualisé, il participe d'un processus qui vise à faire prendre conscience à l'individu de sa propre finitude. Il est une étape qui rompt la temporalité linéaire de l'existence pour précipiter l'individu vers sa mort. Répété, l'accident se fait matriciel, il reconfigure le motif original à l'envi, rendant ainsi possible une autre version des faits. La psychanalyse a montré le pouvoir narratif de la répétition via sa compulsion, ce qui a pour conséquence d'accroître le pouvoir matriciel de l'accident. Comme le souligne Catherine Malabou :

En faisant revenir la scène du trauma, on fait revenir en même temps et du même coup sa dénégaration, à savoir la possibilité que rien ne se soit passé....  
"Et si ça ne s'était pas produit ? Et si autre chose avait eu lieu ?" (Malabou 81)

Pourtant, les questions créent une distinction claire entre la répétition du trauma et celle de l'accident. En effet, il nous semble que l'accident, motif omniprésent et obsédant, ne tolère pas sa propre négation. Il est un préalable au récit et c'est en ce sens que sa répétition est moins tournée vers le passé que vers le futur. Cela permet d'ailleurs à Catherine Malabou de nuancer sa série d'interrogations en soulignant que « la question de l'autre possibilité, de la toute autre version, n'est pas simplement le témoin d'un retour mécanique et compulsif, elle trahit aussi une attente, celle de la venue d'une autre manière d'être » (Malabou 81). La répétition de l'accident est donc une matrice qui génère de la fiction car son mouvement va de l'avant.



Au terme de cette première partie, le constat d'accidents qui se proposait d'être notre point de départ a abouti à plusieurs observations. Tout d'abord, écrire l'accident a fait apparaître une difficulté en ce que cela suppose nécessairement une modification de sa nature. Cynthia Fleury rappelle que dans son acception classique, « l'accident n'a par essence aucune raison d'être, aucune nécessité, aucune vérité. (...) Si l'on parvient à démontrer sa nécessité, on annule implicitement sa non-réalité d'accident » (Fleury 24). Tel est le paradoxe qui surgit dès lors qu'il s'agit d'écrire l'accident car cela revient en effet à le discipliner, à le vider de son caractère chaotique pour le réorganiser, le recomposer et l'insérer dans une trame narrative qui, si elle tente de mimer sa spontanéité, en travestit sa nature. Par ailleurs, son écriture a fait émerger une interrogation liée à la représentation de la réalité car l'accident en est une de ses manifestations disruptives. Il a alors fallu explorer les stratégies dont la littérature disposait pour écrire l'accident, soit en aspirant à un réalisme à outrance, soit en tirant parti de son potentiel narratif. C'est en exploitant une brèche ouverte par Aristote qu'il a été possible d'envisager l'accident comme une loi et de l'inscrire dans une perspective ontologique. Le temps de l'accident s'est donc vu repensé dans un double mouvement le faisant tantôt basculer vers la naissance, tantôt vers la mort.

C'est précisément la manipulation du temps qui rend opératoire notre hypothèse de départ, à savoir que l'accident est un principe de composition. Parce qu'il n'est pas envisagé comme ce qui arrive, mais ce qui est arrivé et ce qui arrivera, l'accident peut s'étirer dans le temps et faire ainsi l'objet d'une reconfiguration ou d'une anticipation, demeurant toujours un préalable au récit. En repérant ce motif invariant dans l'œuvre de Moody, nous avons rendu manifeste sa construction et dégagé un principe structurel. Ce constat d'accidents nous a menés vers l'identification de causes, de responsabilités et doit maintenant nous conduire au signalement de ses victimes de sorte à en faire apparaître les séquelles sur le corps, qu'il soit physique, textuel ou social. C'est ici l'anatomie de l'accident que nous examinerons, en nous intéressant particulièrement à la figure de l'accidenté ou plutôt sa défiguration.

**DEUXIÈME PARTIE :**

**CORPS ACCIDENTÉS, DE LA  
RECOMPOSITION À LA DÉCOMPOSITION**



Faire l'expérience de l'accident, c'est faire l'expérience du temps dans toute sa fulgurance et son instantanéité. On subit un accident, on est victime d'un accident, on l'a, pourrait-on dire tout simplement. Au surgissement de cette réalité chaotique succède le temps long des séquelles, l'inscription dans le corps des traces de l'accident. La rupture, toujours soudaine, a des conséquences durables, palpables dans la corporéité de l'individu qui change soudain de condition : il *est* accidenté. Ce changement d'état fait bien de l'accident, pour paraphraser Virilio, le révélateur d'une substance, il devient essentiel. Cela ne signifie pas pour autant que le passage de l'état de pleine santé à celui d'accidenté ne se fait pas sans heurt car il modifie douloureusement le corps. La lésion, la contusion ou l'ecchymose l'endommagent durablement. L'accident soumet le corps à trois types de transformations possibles : il peut devenir cadavre, il peut faire l'objet d'un manque (l'amputation) ou bien d'un ajout (la prothèse). Dans tous les cas, l'accident est à l'origine d'un amoindrissement de notre condition physique, une perte, qu'elle soit de sensations, de mouvements, d'autonomie. Le corps accidenté est doublement lié à la perte : il a subi une dégradation physique et les séquelles inscrites dans son corps signalent la possibilité qu'il aurait pu ne plus être. Si ses blessures lui rappellent au quotidien sa condition de mortel, l'accidenté se pose toutefois comme un défi à la mort, il l'a convoquée pour mieux la déloger. L'accident défie les lignes temporelles et les surfaces corporelles, il désorganise l'organisme en ouvrant une brèche dans sa totalité harmonieuse. La définition que donne Catherine Malabou de la vie est éclairante car elle se pense en termes d'ordre et de désordre :

La vie peut se définir comme concours harmonieux des mouvements du corps. C'est là la définition de la santé de l'organisme, qui présuppose le concours entre ses parties. La mort survient à l'inverse lorsque les parties ont des mouvements propres, autonomes, désorganisant ainsi la vie du tout et en brisant l'unité. (Malabou 34-35)

Le corps de l'accidenté se situe entre la vie et la mort, il altère la plénitude d'un organisme physique mais ne la rompt pas totalement. Le lent mouvement de décomposition qu'il entame doit se voir combattu dans le souci de préserver son équilibre précaire. C'est cette lutte contre la décomposition et la longue putréfaction

des corps que nous souhaitons observer dans cette partie qui aura pour objet deux corps accidentés : le corps physique et le corps du texte, les deux se mêlant sans cesse dans un palimpseste corporel mû tantôt par un mouvement de recomposition, tantôt de décomposition.

Pour ce faire, on devra appréhender l'accident comme étant une figure créatrice d'altérité, génératrice de formes et de mouvements. L'accident, en même temps qu'il défigure, recompose, il fait surgir « un autre corps dans le même corps » (Malabou 36). Ainsi faudra-t-il s'interroger sur la nature de ce corps étranger qui cohabite avec l'ancien : participe-t-il d'une totalité organique ou bien la parasite-t-il ? Recompose-t-il ou décompose-t-il ? On verra que la fiction de Moody nous autorise à envisager une éventuelle réversibilité du passage de l'état de valide à l'état d'invalidé mais aussi du passage de la vie et à la mort car l'effort de résurrection est constant. L'hypothèse selon laquelle le corps accidenté abrite « un autre corps dans le même corps » demandera à être examinée du point de vue du corps textuel, habité de spectres dont les corps l'accidentent. Les corps morts investissent ceux des vivants et la collision qui s'ensuit donne naissance à des formes hybrides. Ce retour du spectral engendre une écriture ventriloque, le texte de Moody prêtant, par exemple, sa voix à celle de Hawthorne dans *The Black Veil*. L'enjeu sera de comprendre si les formes accidentées mutilent le corps du texte ou bien si, en s'y agrégeant, elles s'offrent comme un ajout ou un supplément. On pourra alors se poser la question de savoir si le corps accidenté, marqué initialement par la perte, ne retrouve pas sa complétude par la prothèse, l'invalidé étant d'ailleurs doublement en vie car il vit et sur-vit. À propos des invalides, Cynthia Fleury cite Peter Sloterdijk : « Les invalides sont les précurseurs de l'homme de demain. Ce n'est pas pour rien que le plus intense parmi les génies du pouvoir des temps modernes, Napoléon, a érigé pour la première fois un dôme aux invalides » (Fleury 123). La remarque prend tout son sens dans la fiction de Moody qui célèbre le corps invalide et le corps prothétique parce qu'ils se posent comme un défi au corps naturel. Cela rejaillit également sur le corps du texte qui, toujours maintenu en vie, ressuscite pour non pas mettre la mort en échec mais pour mettre la clôture du texte en échec, dans une volonté de renverser le début et la fin.

L'effort de recomposition se voit pourtant contrecarré par la menace de la décomposition. Si le corps fait l'objet d'une résurrection, il n'en demeure pas moins qu'à l'origine, il abrite le dysfonctionnement. Lorsqu'il est valide, la possibilité qu'il soit endommagé n'est jamais loin. Aussi les dérèglements physiques du corps sont-ils symptomatiques de la décomposition de corps métaphoriques. La menace guette le corps familial, social, national dont il faut craindre la ruine à venir. La fiction de Moody est traversée par un double mouvement qui va d'une part de la mort vers la vie et d'autre part de la vie vers la déperdition, le dysfonctionnement, la menace d'extinction. L'enjeu du chapitre cinq sera d'observer ces différents corps en crise, la menace de la décomposition brisant nécessairement le rêve de la recomposition, le forçant à demeurer une entreprise à l'équilibre très précaire. Les spectres qui hantent la fiction de Moody seront étudiés au prisme d'un genre, le gothique. Il est frappant de constater que sa résurrection donne aussitôt lieu à sa mise à mal, sa mise à mort, principalement par le recours à la parodie qui nous écarte de la ventriloquie pour nous rapprocher de l'imitation. Il s'agit en effet moins de prêter sa voix que d'imiter d'autre voix jusqu'à les épuiser tour à tour. Les voix sont menacées d'extinction, les corps le sont aussi. C'est enfin sous l'angle de la crise, au sens médical d'épisode critique, qu'on abordera la menace de décomposition qui s'insinue dans le corps de l'homme blanc métaphorisant par la même occasion, la crise qui guette plus largement le corps collectif.



## CHAPITRE 4 : « NOBODY EVER DIED... » OU LES CORPS RESSUSCITÉS

« Nobody ever died, at least, not forever, and nobody ever disappeared, no quarrel was devastating, no closure was entire » (*IS* 276). Cette phrase se trouve dans *The Ice Storm*, au détour d'un commentaire du narrateur sur la bande dessinée « The Fantastic Four ». Par son caractère fantastique, la bande dessinée autorise la négation de la mort et rend possible qu'on la pense comme un accident de parcours dont on pourrait se relever. Il nous semble que cette observation témoigne du premier mouvement à l'œuvre dans la fiction de Moody : le mouvement vers la résurrection des corps, vers leur reconstitution. L'enjeu de ce chapitre sera d'observer une double modalité de la reconstitution observable tout d'abord dans *The Black Veil* puis dans *The Four Fingers of Death*, les deux romans procédant d'un travail de réécriture et de reconstitution. Le projet du premier prend racine dans la nouvelle de Nathaniel Hawthorne, « The Minister's Black Veil », celui du second dans un film de science-fiction, *The Crawling Hand* (1963)<sup>75</sup>. Il s'agira de nous demander si *The Black Veil* pousse naturellement du texte hawthornien ou bien s'il le parasite. La même question sera posée dans notre étude de *The Four Fingers of Death*. La reconstitution de ces deux supports nous invitera à déterminer si les textes de Moody se greffent de manière organique aux œuvres originales ou bien s'ils font office de parasites.

Cette entreprise de reconstitution se verra contrée par la collision permanente entre l'effort de résurrection des corps et la perspective de mise à mort qui, toujours, les menace. Ainsi pourrions-nous, par effet de contraste, citer un autre passage de *The Ice Storm* témoignant du caractère durable de la mort. Il s'agit du moment où le

---

<sup>75</sup> *The Four Fingers of Death* emprunte son décor à la science-fiction car il se présente comme la novellisation d'un film de science-fiction, *The Crawling Hand*, réalisé par Herbert L. Stock en 1963. La mise en récit qui est proposée est non pas celle du film original mais de son remake de 2025, l'action se déroulant en 2025. On relèvera d'emblée que le titre *The Four Fingers of Death* contient une image de mutilation.



personnage de Benjamin Hood découvre le corps sans vie de Mike Williams après son électrocution :

Mike would be dead all afternoon and into the next. This was the miracle. Death was terribly durable. It was the sturdiest idea around. A body was dead and before long it wasn't a body anymore, it was just elements. But it was still dead. (*IS* 219)

La mise à mort du corps physique de l'adolescent actualise ici la menace de décomposition qui demeure latente dans toute l'œuvre de Moody. On examinera le démantèlement des corps qui précèdent la mort et nous demanderont si l'épisode critique qui les frappent est passager ou non, s'il peut à son tour être contré, dans un cycle infini de recomposition.

## 4.1 Derrière le voile noir : la parole hantée

### a) Écriture ventriloque

Nous avons déjà fait remarquer que *The Black Veil* était encadré par deux morts accidentelles, mais il y en a en réalité une troisième qui surgit dans une des digressions si caractéristiques du roman. Il s'agit de la mort de Joan Vollmer, la femme de l'écrivain William Burroughs, tuée accidentellement par ce dernier<sup>76</sup>. L'analyse de cet épisode nous permettra de comprendre comment le récit de sa mort, au confluent entre l'histoire familiale et littéraire, révèle en creux le projet d'écriture qui anime le roman.

Le rapport de l'accident se présente comme le commentaire d'une suite de fragments dont le but est de reconstituer la scène du crime : Burroughs, en état

---

<sup>76</sup> L'épisode fut largement commenté par l'écrivain et figure dans deux de ses œuvres : le roman *Queer* et sa correspondance avec Allen Ginsberg *The Yage Letters*. On notera que le narrateur ne cite pas toujours les textes à la source mais cite entre autres des entretiens de l'auteur, des lettres de Ginsberg ou encore l'ouvrage du biographe Ted Morgan. *Literary Outlaw: the Life and Times of William S. Burroughs*. New York : Avon Books, 1990.

avancé d'ébriété, se donne pour défi d'imiter Guillaume Tell et, comme lui, décide de placer non pas une pomme sur la tête de son fils mais un verre sur celle de sa femme. Il prend une arme, vise maladroitement, blesse Joan au visage qui meurt sous les yeux d'Allen Ginsberg. Si l'un des buts du passage est de rendre manifestes les échos entre les crimes involontaires de Burroughs et de Joseph Moody, en soulignant notamment la culpabilité qui unit les deux hommes, il faut noter pourtant que l'attention du narrateur est davantage tournée vers la victime que vers les coupables. Alors qu'il cite abondamment le récit qu'ont pu faire les témoins de la scène, le narrateur s'étonne d'un point commun à tous ces textes : « How absent Joan is from these accounts. As if her death is read backward against her life, as if Burroughs had somehow killed her *before killing her...* » (BV 230). Le narrateur relève ici la double mise à mort de Joan dont la disparition physique s'ajoute à une disparition littéraire donnant l'impression que la jeune femme n'a jamais existé qu'en rapport à celui qui a causé sa mort. On remarque que c'est le manque lié à l'absence et à la perte qui pousse le narrateur à rendre la jeune femme doublement présente dans le récit : tout d'abord par le portrait qu'il fait d'elle et ensuite par la série de trois clichés qu'il nous en donne à voir. Le plus surprenant de tous est celui de Joan à la morgue : « Joan laid out in the Mexican morgue with the sheet pulled up but looking, in the conventional parlance, *peaceful*, as if, at least, a portion of the struggle of living with Bill Burroughs was over » (BV 231). La série de clichés rappelle un procédé déjà utilisé par l'auteur dans la nouvelle « Demonology » pour faire le portrait de sa sœur avant qu'elle aussi ne meure accidentellement. Le cliché de Joan se superpose à celui de Meredith et les deux corps morts exposés dans les deux textes semblent contribuer à nier leur absence. À la morgue, la jeune femme a d'ailleurs l'air serein et son regard ne paraît pas éteint. Nouvelle reconfiguration du motif de la sœur disparue, l'épisode de Joan témoigne du souci de faire figurer le corps mort et accidenté dans le corps du texte tandis qu'à la fin du chapitre, le projet de sa résurrection se fait explicite :

I wanted nothing from her except that she should *live*, and deprive those of us who had given over too much time in grieving for our lost friends; she should

restore us to a conception of the future that didn't have loss in it. Bring back the *dead girl*, restore her to her environs, in which she lugged around her books, in which she scribbled her ambitions on coffee-stained legal pads. Let us struggle with how to *live with her*, instead of struggling with how to live *after her*. (BV 234)

Le texte s'efforce de renverser les bornes temporelles en déstabilisant les frontières entre la vie et la mort, ce que les italiques contribuent à souligner en isolant les repères devant être inversés. On notera dans l'extrait un recours singulier au mode impératif qui transforme ces quelques lignes en une série de règles que le narrateur s'engage à respecter, une sorte de contrat d'écriture passé avec lui-même mais aussi avec le lecteur qui se trouve sollicité par la première personne du pluriel. Parmi ces règles, la principale consiste à « ramener la jeune fille morte » à la vie ou du moins à une existence posthume qui nie la rupture temporelle causée par la mort. Joan devient « the dead girl », une entité que l'article défini fait soudain appartenir à une catégorie, à une classe, sortant son souvenir des seules circonstances du drame. On pourra donner ici à l'article « the » une valeur anaphorique car il ne manque pas de renvoyer à l'autre fille morte dans le texte, la sœur. C'est en ce sens que cette digression sur la mort de Joan nous semble révélatrice du projet d'écriture qui anime *The Black Veil* et plus généralement l'œuvre de Moody. Au constat initial qui fait état d'une perte et d'un manque, l'écriture oppose la compensation par la résurrection des corps physiques et littéraires.

Ce troisième accident nous permet de comprendre qu'il est la réplique de deux autres dont l'épicentre est l'accident de la sœur qui secoue à trois moments charnières la structure du roman. Trois accidents comme trois éruptions qui, à défaut de défigurer le texte, le reconfigurent et font jaillir à sa surface des corps étrangers. Il s'agit ici de comprendre comment l'auteur convoque des voix souterraines pour mieux en couvrir son récit et travestir ainsi la nature de son texte. De promesses autobiographiques en confessions spectrales, il nous faut, dans *The Black Veil*, interroger l'écriture ventriloque d'un auteur illusionniste qui se découvre en se couvrant.

Pour ce faire, il faut revenir sur la filiation que l'auteur affiche d'emblée avec Nathaniel Hawthorne dont le spectre est présent dès le titre *The Black Veil*. Ce

simple constat nous invite déjà à mettre en doute l'entreprise mémorielle du roman puisque l'autorité du texte se partage avec celle de Hawthorne tandis que le motif du voile laisse présager l'opacité de la confession. On notera également que le motif figure du titre jusqu'à la dernière phrase qui donne l'ordre de se couvrir : « Cover your face » (BV 303). Le titre du roman raccourcit celui d'une nouvelle de Hawthorne, « The Minister's Black Veil », parue en 1843 dans un recueil intitulé *Twice-Told Tales*. Ici la nouvelle, déjà présentée par Hawthorne comme une reprise, se voit soumise à une troisième reconfiguration. Comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, la répétition d'un motif conduit nécessairement à des altérations et il ne fait aucun doute que cette troisième reprise sera sujette à des variations. Au nécessaire écart entre l'original et la copie, l'auteur ajoute le doute et encourage la confusion. En effet, si la nouvelle de Hawthorne met en scène un pasteur dénommé Hooper, le projet du roman de Moody se fonde sur l'hypothèse que sa famille est liée non pas au personnage de la nouvelle mais à un pasteur qui aurait véritablement existé, un certain Joseph Moody, et qui aurait inspiré à Hawthorne son texte. Toute l'entreprise généalogique de *The Black Veil* repose ainsi sur une note de bas de page qui fait figurer, en marge du texte de Hawthorne, le nom de cet ancêtre présumé ayant alimenté pendant des siècles la légende familiale des Moody : « Another clergyman in New England, Mr. Joseph Moody, of York, Maine, who died about eighty years since, made himself remarkable by the same eccentricity that is here related of the Reverend Mr. Hooper » (BV 305)<sup>77</sup>. L'excentricité de cet homme consiste à avoir couvert son visage d'un énigmatique voile noir dont seul le lecteur sait qu'il symbolise la culpabilité d'un crime involontairement commis en 1708 alors qu'adolescent, Joseph Moody tue accidentellement son meilleur ami au cours d'une partie de chasse. L'accoutrement qu'il décide de porter lui vaut alors le surnom de Joseph « Handkerchief » Moody, le pasteur au mouchoir, le pasteur au voile noir. Outre que le pasteur qui inspira Hawthorne porte le même patronyme que les Moody,

---

<sup>77</sup> Nous citons la pagination de *The Black Veil* qui reproduit le texte de Nathaniel Hawthorne.

aucun lien généalogique n'a jamais été établi et pour cause, les deux noms ne sont pas liés. C'est peut-être d'ailleurs là l'une des rares confessions du roman, une épiphanie qui surgit à la fin du texte et suffit à en transformer sa nature. La découverte du mensonge familial est un aveu signant la caducité de l'enquête généalogique qui s'avère être une imposture :

*We were the no-account Moodys. The dead wood on the family tree. The dross that made the gold nuggets shine. We were shut-ins of history. We were the leftovers in the repast of American achievement. We didn't marry well, and we didn't get invited to dine with the other Moodys on the holidays. Therefore, my line, for some hundred years or more, had been liars about our lineage. (BV 284)*

L'enquête repose sur une manipulation narrative de grande envergure et il faut attendre cette confession finale pour comprendre que la quête de vérité que se proposait de mener le narrateur est une fiction. Cette révélation conduit non seulement à réévaluer la nature du texte mais aussi à interroger l'identité du narrateur qui, étant donnée la portée autobiographique du roman, se présente également comme l'auteur :

*Hiram Fredrick Moody III (the author of these lines), son of Hiram F. Moody Jr, son of Hiram F. Moody Jr, son of Hiram F. Moody, son of Hiram Clement Moody, son of Scribner Moody, son of Clement G. Moody, son of Scribner, son of Scribner, son of Clement, son of Clement, son of Clement Moody, at which points generations even further removed are hinted at, though ultimately obscure, ultimate begetters obscure, no sign of a William or a Samuel or a Joseph Moody, all of which meant that the Moodys of my line had no conclusive relation to the Moodys of Handkerchief Moody's line, unless I was willing to make up one. (BV 284)*

Il est intéressant de noter l'insistance avec laquelle l'auteur tente de faire coïncider son identité avec celle du narrateur. On l'observe notamment dans la parenthèse dont la valeur redondante semble vouloir confirmer le télescopage des deux instances, autoriale et narrative, en même temps qu'elle les met en doute. En effet, si l'auteur se fait prompt à décliner sa véritable identité, l'ambivalence de sa confession se manifeste dans la proposition conditionnelle introduite par la

conjonction « unless » qui met à mal l'effort de vérité entrepris. L'auteur dément sa relation généalogique avec le pasteur qui inspira Hawthorne mais il admet en même temps la possibilité de fiction qu'elle suscite.

Quelles sont les conséquences de cette manipulation narrative ? La plus visible est la déstabilisation générique de l'œuvre qui donne naissance à un texte accidenté, une forme hybride régie par une autorité fractionnée, sorte de monstre à deux têtes qui fait cohabiter Moody et Hawthorne. L'enjeu sera d'interroger le sens de cette mise en scène monstrueuse tout en montrant que le dépeçage du corps du texte participe moins d'une entreprise de décomposition que de recomposition.

Qui parle ? C'est une des premières questions que pose le texte étant donné que le spectre de Nathaniel Hawthorne apparaît dès la table des matières comme une figure tutélaire qui parle à travers Moody. On remarque en effet que le roman se compose de dix-neuf chapitres dont les titres sont une somme de citations empruntées à Hawthorne et qui, lues les unes à la suite des autres, composent un paragraphe tout à fait intelligible. Il faut préciser que certains titres de chapitres contiennent parfois une légère modification syntaxique de façon à ce que la lecture linéaire soit facilitée. Cet avant-texte semble se lire comme une préface codée et fragmentaire dans laquelle Moody s'exprime à travers la voix de Hawthorne. Excavant l'œuvre complète de ce dernier, l'auteur recompose un texte à partir de bribes de citations issues pour la plupart de la nouvelle « *The Minister's Black Veil* » mais pas exclusivement. D'autres citations proviennent par exemple d'ouvrages tels que les carnets personnels de Hawthorne, de la nouvelle « *Fanshawe* » ou encore de *The House of the Seven Gables*, *Mosses from an Old Manse*, *The Marble Faune*. Ainsi la table des matières se présente-t-elle sous la forme suivante :

Children, with bright faces, tript merrily beside their parents,  
or mimicked a graver gait...11  
The old people of the village came stooping along the  
street...26  
The topic, it might be supposed, was obvious enough...42  
Customers came in, as the forenoon advanced, but rather  
slowly... 54

Stooping somewhat and looking on the ground as is customary  
with abstracted men...68  
The deep pause of flagging spirits, that always follows mirth and  
wine... 76  
In his case, however, the symbol had a different import...89  
It takes off its face like a mask, and shows the grinning bare  
skeleton underneath...104

La reproduction des titres des huit premiers chapitres suffit à nous faire comprendre que la table des matières est une version alternative et raccourcie de la nouvelle « *The Minister's Black Veil* », car bien que les citations n'appartiennent pas toutes à ce texte, les mêmes éléments sont présents : les enfants, le voile, le pasteur, le symbole. Moody prête sa voix à Hawthorne et le fait parler à travers son texte qu'il recompose. Ainsi la table des matières crée-t-elle une forme inédite d'altérité qui conjugue à la fois le même et l'autre. La version proposée par Moody prend la forme d'un collage qui assemble bout à bout des citations dont la reconfiguration aboutit à un texte à la fois nouveau et familier. En effet, on reconnaît la langue de Hawthorne mais c'est à Moody que revient la licence de la recomposition. Tout se passe comme si Hawthorne se voyait crédité d'un texte posthume inédit reconfiguré par les soins de Moody. On remarquera d'ailleurs que les usages typographiques de la citation sont absents et qu'il s'agit, par conséquent, d'une réappropriation du texte de Hawthorne. Cela s'observe en particulier à travers l'exemple des deux premiers titres de chapitre extraits de « *The Minister's Black Veil* » qui ne respectent pas l'ordre de la nouvelle initiale. En effet, le déroulement de la phrase est inversé chez Hawthorne : « *The old people of the village came stooping along the street. Children, with bright faces, tript merrily beside their parents, or mimicked a graver gait, in the conscious dignity of their Sunday clothes* » (*BV* 305).

La conséquence de cette inversion nous amène à nous interroger sur la pertinence de la notion d'auteur, une réflexion à laquelle contribue Michel Butor en proposant à sa place la notion d'autorité. En effet, il explique dans un texte intitulé « *Le livre et les livres* » que l'auteur ne peut définir son écriture que par rapport à d'autres :

Tout auteur, si solitaire qu'il puisse vivre, n'est qu'un moment de l'écriture, (non du genre « écriture » forcément mais de l'activité écrivante tout entière), et est le porte-parole en général fort peu conscient de tout un système d'auteurs (...). L'appel de citation est l'expression même de cette circulation d'*autorité* (curieux qu'en français nous ne disposions pas d'un terme moins étrange pour traduire l'anglais *authorship*), et tout texte nouveau peut être considéré comme citation variée de textes antérieurs en général mal localisés, diffus. (Butor 442)

La citation de Butor est éclairante en ce qu'elle nous permet de comprendre que l'auteur et l'autorité ne doivent pas être confondus. Dans *The Black Veil*, on dira donc que l'auteur est Rick Moody mais que l'autorité est Hawthorne puisqu'il est à la source même de ces citations et c'est bien son texte qui fait autorité. Est-ce à dire pour autant que l'autorité de Hawthorne fait nécessairement de l'ombre à l'auteur ? Il faut se demander si le recours abondant à la citation participe d'une volonté d'effacement par rapport à l'autorité hawthornienne ou bien si la citation peut être envisagée, selon les mots d'Anne-Claire Gignoux, comme une collaboration<sup>78</sup>, « le texte cité étant un matériau extérieur certes, mais qui s'intègre au texte second pour en assurer le développement » (Gignoux 25).

On commencera par envisager la citation comme un effacement car dans *The Black Veil*, l'auteur se dissimule derrière la plume de Hawthorne. Dès le titre, l'auteur entame la dépossession de son autorité sur le roman en se positionnant comme une voix marginale de son propre récit. L'auteur se fait à la fois copiste et scribe de Hawthorne si bien qu'on peut le qualifier, pour reprendre la terminologie de Marie-Ange Depierre, d'auteur « fantasmophore » (Depierre 8). Prenant comme point de départ les analyses sur le fantôme de Nicolas Abraham et Maria Török, Depierre choisit de changer de perspective et de s'intéresser non plus au fantôme mais au « fantasmophore » qu'elle définit en ces termes: « Celui qui porte le fantôme, l'héritier, le descendant » (Depierre 9). Il ne s'agit donc pas pour elle de revenir sur la figure, déjà largement étudiée, de celui qui hante, mais de privilégier l'examen de

---

<sup>78</sup> Dans son essai *La Réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman*, Anne-Claire Gignoux reprend le terme développé par Michael Spencer dans un ouvrage intitulé *Site, citation et collaboration*.



celui qui est hanté. Depierre met au jour l'une des interrogations principales concernant l'auteur « fantasmophore » :

L'écrivain hanté par l'œuvre d'un prédécesseur pourra-t-il trouver sa voix dans cette écriture syncopée – cet arrêt de soi pour livrer passage à l'autre –, cette écriture fuguée qui s'écrit à deux mains comme un palimpseste vocal où les motifs se répètent, se fuyant et se poursuivant l'un l'autre ? (Depierre 12)

Depierre décrit ce qui est caractéristique d'une écriture ventriloque, une écriture qui oralise un texte source pour le délocaliser dans un autre. C'est le fantôme qui rend métaphoriquement possible ce passage, son corps spectral abritant l'autre voix. Le rapport entre la voix et l'image se trouve alors brouillé puisque, le fantôme, littéralement une image, porte des voix.

Cela coïncide alors avec un « effacement du sujet dans l'écriture – où le texte ne passe qu'à travers quelqu'un » (Depierre 12). Cet effacement se traduit par une marginalisation de l'auteur de son propre texte et, dans l'exemple de *The Black Veil*, on remarque que le narrateur devient le simple commentateur de Hawthorne. Certains chapitres font par exemple un état de la critique si approfondi sur la nouvelle de Hawthorne qu'ils sont en tous points semblables à des articles universitaires tant ils font preuve de rigueur scientifique. On citera en exemple un de ces passages si caractéristiques :

At least one illuminating catalog exists of *all* the criticism pertaining to the "The Minister's Black Veil," by Lea Bertani Vozar Newman, of North Adams State College, this contribution assembled according to the rigors of a school called *reception theory*. Newman's catalog includes a listing for every single article written on Hawthorne's story from the date of its serial publication (in 1835) up to 1987, a span of more than a hundred and fifty years. (BV 89)

Il faut également noter que les analyses critiques sont recensées à la fin du texte dans une bibliographie exhaustive consacrée à la nouvelle de Hawthorne. Cet exemple révèle ici un double phénomène d'effacement dans la mesure où les citations de Hawthorne côtoient également celles des critiques eux aussi largement cités. Bâti sur une somme impressionnante de citations et de références, le texte est alors caractéristique de ce que Depierre appelle une « écriture fuguée » tant on fuit

sans cesse d'une voix à une autre. Cet effacement qui consiste à noyer l'instance narrative dans un système de voix polyphoniques reparaît également sous la forme d'un trait de caractère que l'auteur semble volontairement s'être forgé. En effet, il est intéressant de noter que sa réserve a très tôt été envisagée par celui-ci comme une stratégie. Deux exemples tirés du premier chapitre en témoignent. Tandis que son père annonce son intention de divorcer on peut lire : « I tried to conceal myself behind my sister throughout the discussion, and this became my strategy later : *Don't draw attention* » (BV 17). Quelques pages plus loin, on retrouve le même réflexe qui consiste à adopter une stratégie de dissimulation : « [K]ids pushed past me as though I were spectral. My camouflage was perfect » (BV 21).

Dans ces deux exemples, la dissimulation apparaît clairement comme une stratégie d'effacement, ce qui nous invite à envisager le recours à la citation sous un prisme différent. Cela a aussi pour conséquence d'ajouter à notre définition de l'écrivain ventriloque sa dimension illusionniste.

Ainsi la citation devient-elle un jeu, une manipulation qui met aux prises deux voix qui coexistent mais surtout, pour reprendre le terme de Michael Spencer, collaborent. Si l'effort citationnel est conséquent et méthodique, il n'est pas régulier et les zones d'ombres sont nombreuses. Dans la bibliographie qui suit le corps du texte, il faut lire attentivement la notice explicative qui la précède :

My style of quotation in this book sometimes asks the reader to suspend the question of who exactly is doing the speaking. A dangerous undertaking, to be sure, and one that I seek to redress here. The aspiration concealed in this strategy is one of which, hopefully the literature present will properly appear to be quilted together from the texts of the past, sometimes consciously, sometimes less so. For the sake of completeness, however, please note the following: the vast majority of uncited quotations in these pages, as well as all the chapter titles, come from the work of Nathaniel Hawthorne. There are also some phantom observations from Herman Melville, as well as Cotton Mather (chapter six), Roland Barthes (chapter seven), Robert Held (on firearms, in chapter nine)... (BV 319)

La notice fait explicitement figurer la stratégie d'effacement sur laquelle repose le roman et on relèvera notamment l'expression « phantom observations » confirmant la dimension ventriloque du texte. L'aveu que d'autres parlent à travers ce texte

devient manifeste. On remarquera également le vocabulaire du déguisement, du travestissement, de la recomposition à travers des mots comme « concealed », « quilted together », « uncited quotations » qui renvoient à la manipulation narrative qui anime le roman. Il faut enfin noter dans ce texte que l'auteur transforme la nature même de la citation dans la mesure où, en la privant de tout signalement typographique, il l'intègre parfaitement au texte principal. Ainsi la citation n'est-elle plus un corps étranger au texte car c'est le texte tout entier qui devient un corps étranger, un corps hybride duquel surgissent des voix d'outre-tombe non identifiées. Agrégée au texte principal, la citation est dépossédée de son autorité et peut alors faire l'objet d'une réappropriation. On fera remarquer également que la « citation non citée » ne crée pas de rupture visuelle dans le texte ni ne fait dysfonctionner sa linéarité. La citation est une parole reconfigurée que l'auteur fait sienne. On notera que c'est toujours en marge du texte que l'auteur révèle le travestissement à l'œuvre dans son roman si bien que la notice bibliographique s'éclaire à la lumière de la préface dans laquelle l'usage de la citation est expliqué en des termes similaires : « [T]here are disembodied quotations (some from Hawthorne, some from others) that float like ghosts of literature past » (*BV* 8). Dès la préface le texte convoque des voix spectrales qui s'insinueront tout au long du roman. Le terme « disembodied » est intéressant car il invite à une double lecture : il signale que le texte hawthornien se voit dépecé, tronçonné, mais aussi désincarné, comme s'il n'appartenait plus au corps du texte de Hawthorne. Pourtant, il nous semble que cela participe moins d'une entreprise de décomposition du texte hawthornien que de recomposition. En dépossédant Hawthorne de son autorité naturelle sur les passages cités, l'auteur reconfigure le texte hawthornien pour faire corps avec lui, une façon de le revitaliser ou plus littéralement de le réincarner.

Ainsi le travestissement des citations contribue-t-il au travestissement de la voix narrative et plus largement au travestissement générique de l'œuvre dont le projet autobiographique ne peut qu'être remis en question. S'il y a bien une homonymie entre l'auteur et le narrateur, l'instabilité de l'instance narrative rend caduque la portée autobiographique du texte qui, comme le souligne Béatrice Pire, se

rapproche davantage de l'autofiction (Pire 2003, 586). C'est peut-être parce que le terme créé par Serge Doubrovsky échoue à faire consensus<sup>79</sup> et qu'il n'y a donc pas de définition univoque du concept qu'il peut s'appliquer à un texte aussi protéiforme que *The Black Veil*. Trace de l'évolution permanente du concept et de sa souplesse, on citera Jacques Lecarme dont l'analyse démontre que si l'autofiction privilégiait, lorsque le concept émergea à la fin des années 1970, le préfixe *auto*, « l'autofiction d'aujourd'hui majore le substantif *-fiction* en donnant à *-auto* une valeur spéculaire et autotélique ; c'est le récit de la genèse d'une fiction par elle-même » (Lecarme 15). Il nous semble que le roman de Moody s'inscrit dans cette seconde direction identifiée par Lecarme dans la mesure où l'auteur propose une mise en scène de la naissance de son roman.

La figure tutélaire de Hawthorne nous conduirait peut-être même à préférer au terme d'autofiction ce que nous appellerions la « romance autobiographique », une autobiographie dans laquelle l'auteur convie des figures à la fois familières et non familières. Car qu'est-ce que la romance si ce n'est une entreprise de défamiliarisation ? On rappellera ici la définition de Hawthorne telle qu'on peut la lire dans la préface à *The Scarlet Letter* :

Thus, therefore, the floor of our familiar room has become a neutral territory, somewhere between the real world and fairy-land, where the Actual and the Imaginary may meet, and each imbue itself with the nature of the other. Ghosts might enter here without affrighting us. (Hawthorne 2005, 29)

---

<sup>79</sup> On doit à l'auteur Serge Doubrovsky l'utilisation de ce néologisme pour qualifier son texte intitulé *Fils*, autofiction parue en 1977 et qui fait figurer sur la quatrième de couverture l'observation suivante : « Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau ». Doubrovsky est le premier à avoir théorisé ce concept qu'il définit comme étant une « oeuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom) » (Doubrovsky 212). Vincent Colonna prend par exemple ses distances avec l'autofiction telle que la définit Doubrovsky et lui ajoute un degré de fiction supplémentaire : « L'écrivain est toujours le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s'ordonne, mais il affabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d'une vérité au moins subjective – quand ce n'est pas davantage » (Colonna 93).

Chez Hawthorne, spectres et fantômes investissent des lieux familiers comme ici la chambre. Dans le texte de Moody, le familier relève plus précisément du familial et donc de la famille, laquelle se voit augmentée de membres non familiers ou plutôt qui ne lui appartiennent pas. C'est sans doute en ce sens qu'il faut de nouveau interpréter l'occurrence du terme « romance » qui apparaît dans *The Black Veil* au moment où père et fils décident de partir sur les traces du pasteur au voile noir. On lit à la fin du chapitre sept qui précède l'entreprise généalogique : « Now that's a romance » (BV 103). La valeur déictique de l'adverbe « now » rend visibles les marques d'énonciation si bien qu'on a l'impression que ce métacommentaire fait surgir la fiction. Tout se passe comme si on assistait ici à la genèse de la romance familiale<sup>80</sup> et *a fortiori* de la romance autobiographique. L'auteur recompose une famille de spectres qui sont autant d'ancêtres fantasmés et cousus au patchwork familial. Le texte hybride qui en découle s'inscrit alors dans une manipulation narrative directement héritée de Hawthorne. Dans « The Custom House », la préface à *The Scarlet Letter*, l'auteur se met en scène et explique qu'il tient la romance qui va suivre d'un certain Surveyor Pue, inspecteur des douanes victime d'une décapitation politique et métaphorique<sup>81</sup>. De la même façon, Moody se met en scène et explique qu'il tient sa romance autobiographique d'une nouvelle de Hawthorne qu'il décapite pour mieux la faire renaître. C'est ainsi qu'il nous semble que cette écriture ventriloque se caractérise moins par la décomposition de fragments que par leur recomposition, la nouvelle de Hawthorne n'étant plus un « conte raconté deux fois » mais trois fois. L'auteur met en scène la naissance monstrueuse de la fiction dont l'autorité est semblable à une Hydre de Lerne : il faut la décapiter pour mieux la régénérer.

---

<sup>80</sup> « Roman familial » est un concept freudien utilisé pour décrire le développement et l'accomplissement de l'enfant qui doit nécessairement apprendre à se détacher de ses figures parentales. Le concept est repris par Marthe Robert dans son essai *Roman des origines et origines du roman*. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans le chapitre sept.

<sup>81</sup> « Keeping up the metaphor of the political guillotine, the whole may be considered as the POSTHUMOUS PAPERS OF A DECAPITATED SURVEYOR. » (Hawthorne 2005, 34)

## b) Le corps hanté

Bien que *The Black Veil* convoque une armée souterraine de fantômes et de spectres, il apparaît clairement que le roman est animé par un mouvement de résurrection qui participe d'une mise en échec de la mort physique. Le corps du texte accidenté représente autant de trouées qui permettent aux spectres de refaire surface. Ainsi son hybridité nous semble-t-elle un préalable à la résurrection des corps physiques. On verra que si la romance hawthornienne laisse la possibilité aux fantômes de hanter le corps du texte, elle laisse également celle de hanter le corps physique.

Le terme « romance » n'apparaît dans *The Black Veil* qu'au chapitre sept, pourtant il semble que la préface en soit déjà son illustration. En effet, la tonalité hawthornienne des premières pages est manifeste au point qu'on y retrouve des éléments similaires à la préface de *The Scarlet Letter*. La scène s'ouvre sur un décor familier du narrateur, le métro new-yorkais, un monde souterrain qui favorise l'émergence des spectres. Le quai du métro se substitue alors au clair-obscur habituel de la Nouvelle-Angleterre et la romance s'invite dans le paysage urbain, dans cette « caverne » (BV 4) remplie d'ombres. La définition de la romance hawthornienne se fait entendre lorsque le narrateur entreprend de décrire le décor souterrain du métro new-yorkais : « It was a setting dangerous in ways both actual and allegorical » (BV 4). Le « réel et l'allégorique » ne manquent pas ici de rappeler l'autre couple de mots qu'emploie Hawthorne pour qualifier la romance, le « réel et l'imaginaire ». L'incipit révèle donc à demi-mot la paternité hawthornienne du texte et nous invite à l'envisager comme une allégorie, et c'est comme telle qu'il nous semble pertinent d'interpréter la préface. Sa portée allégorique s'observe à travers la présence d'une figure fantomatique qui erre dans les couloirs du métro new-yorkais et symbolise la mort. L'homme n'est en réalité qu'un vagabond parmi d'autres mais il est décrit comme un fantôme sans traits ni visage, portant une longue capuche noire. Pour le narrateur, cela ne fait aucun doute, il s'agit de la mort : « So here he was, Death, that personage of the Middle Ages. The guy from the Dürer engravings » (BV 5). Contrairement aux autres sections du roman, ce

chapitre zéro n'emprunte pas son titre à Hawthorne mais s'intitule tout simplement préface. Pourtant, il apparaît à plusieurs reprises dans le texte une expression qui pourrait faire office de titre : « The Hooded Man on the R Train » (BV 7). Les majuscules transforment l'expression en un titre qui pourrait avoir été donné par Hawthorne à l'un de ses contes fantastiques. L'expression se décline également sous une forme pratiquement identique : « ...the hooded ghost of the R train » (BV 8). On relèvera à chaque fois que l'expression est singularisée dans le texte, que ce soit par les italiques ou les majuscules, comme si la défamiliarisation propre à la romance passait par des marqueurs typographiques. Ainsi l'homme à la capuche devient-il une figure allégorique de la mort qui hante les allées du métro new-yorkais.

Il est frappant de constater que ce spectre s'accompagne de toute une série d'hypothèses développées par le narrateur pour justifier sa résurgence. L'enjeu sera pour nous d'en examiner leur validité pour ensuite explorer l'héritage de cette présence fantomatique sur le corps du texte mais aussi sur le corps physique. Commençons par noter que si le fantôme est visible pour tous les usagers du métro new-yorkais, il y a dans le récit toute une série de possessifs qui donnent l'impression que le narrateur est sa cible privilégiée :

[T]his apparition really was the projection of my troubled conscience, the personification called forth by an average, guilty, middle-class taxpayer. He was *my* homeless person, my particular deinstitutionalized person, my symbol, my poltergeist. By which I mean that the ghost of the subway station, by his one appearance, ushered forth in me things that long preceded him or his appearance on the platform; the ghost of my subway station was a ghost from my childhood, and perhaps a ghost from *before* my childhood, so strong was his symbolic heft; like all enduring images, he was spectacularly uncanny, he was *something which should remain hidden but which has come to light*, he was part of the lore of *family*, of the very constitutional fabric of family. (BV 6-7)

On observe par exemple le passage de l'article défini à l'article possessif dans l'expression répétée « the ghost of my subway station ». L'inconscient du narrateur investit les lieux si bien que le métro new-yorkais passe d'un lieu public à un lieu privé dans lequel le narrateur lutte seul contre cette ombre qui semble être la

manifestation d'une culpabilité longtemps réprimée. Le spectre fait resurgir chez lui une série de hantises provenant de son passé individuel et familial. L'emploi de l'adjectif « uncanny » convoque volontairement le spectre de Freud dont la voix est ressuscitée à travers la définition que le narrateur donne du fantôme. Les italiques témoignent de cette voix qui ne s'appartient plus tant elle fait écho à d'autres, ici à Freud dont la définition du concept d'« inquiétante étrangeté » est réactivée. Freud décrit ce sentiment comme étant « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier » (Freud 1985, 215). Il poursuit en expliquant que l'*Unheimlich* ou ce sentiment d'inquiétante étrangeté « n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement » (Freud 1985, 246). Dans la préface, le fantôme de la ligne R est une image à la fois étrange et familière qui surgit d'un sentiment refoulé de culpabilité familiale. L'homme à la capuche noire ne peut évidemment manquer de faire référence au pasteur au voile noir coupable d'un crime qui, malgré son caractère accidentel, fait pourtant de lui un meurtrier. L'homme à la capuche est décrit comme la projection de cette conscience coupable héritée d'une malédiction familiale.

Pourtant, quel crédit accorder à cette analyse lorsque l'on sait que le pasteur au voile noir et le narrateur n'ont aucune parenté généalogique ? Que faire de cette correspondance entre l'ancêtre présumé et son possible spectre ? Ne rend-elle pas caduque l'analyse qui consiste à interpréter ce fantôme comme le retour d'un refoulement familial ? Les interprétations développées par les psychanalystes Maria Török et Nicolas Abraham s'avèrent utiles pour envisager une seconde interprétation du fantôme. En effet, dans « Notules sur le fantôme », Nicolas Abraham prend ses distances avec Freud et soutient que « le fantôme n'a rien à voir avec le retour du refoulé, il saute des générations, c'est un mort en nous » (Abraham et Török 431). Ainsi le fantôme est-il à distinguer du retour du refoulé en ce qu'il ne provient pas d'une hantise étrangère. Il est moins envisagé comme une projection de l'inconscient du sujet que comme l'héritage d'un secret dont le



caractère inavouable est rendu manifeste par une présence spectrale. Ainsi Abraham note-t-il :

Le fantôme – sous toutes ses formes – est bien l’invention des vivants. Une invention, oui, dans le sens où elle doit objectiver, fût-ce sur le mode hallucinatoire, individuel et collectif, la lacune qu’a créée en nous l’occultation d’une partie de la vie d’un objet aimé. Le fantôme est donc, aussi, un fait métapsychologique. C’est dire que ce ne sont pas les trépassés qui viennent hanter, mais les lacunes laissées en nous par les secrets des autres. (Abraham et Török 427)

À la lumière de cette analyse, la présence du fantôme prend tout son sens dans l’ouverture d’un roman qui se présente comme une confession. Le spectre du métro signale l’existence de secrets enfouis mais sans visage et sans traits, il manifeste surtout leur dissimulation. Ainsi le fantôme symbolise-t-il également « une lacune dans le dicible » (Abraham et Török 428) et signale déjà la difficulté voire l’impossibilité de la confession à venir. Le fantôme du métro new-yorkais annonce la mise en échec de la confession familiale promise si bien qu’il apparaît inévitable que l’enquête généalogique ne conduise le narrateur qu’à un autre voile noir, celui du pasteur Moody. Le double voile noir que jette le narrateur sur le roman achève de détourner l’entreprise mémorielle du texte et inscrit le fantôme dans une histoire nationale. Le récit du pasteur au voile noir est alors extrait de toute portée familiale et se révèle être, de manière métaphorique, le spectre d’un corps collectif qu’est l’Amérique. Le glissement de l’individuel au collectif est rendu possible par la nature du crime dont s’est rendu coupable le pasteur : le meurtre d’un de ses camarades et par conséquent, le meurtre d’un innocent. Sa faute individuelle rejaillit sur le corps collectif qu’est celui de l’Américain, plus largement de l’Occidental, que le narrateur qualifie ainsi : « To be an American, to be a citizen of the West, is to be a murderer » (*BV* 303). Cette dernière ligne est un écho à la première qui figure dans la préface : « So there’s the matter of our crimes » (*BV* 3). Cette phrase inaugurale et matricielle génère une liste de péchés et de méfaits qui vont de la simple tricherie aux cartes jusqu’aux crimes les plus sanguinaires : « ...even murder, the murder of innocents » (*BV* 3). En comparant le début et la fin,

on remarque que la narration oscille souvent entre une première personne du singulier et du pluriel, une alternance témoignant de cette instabilité entre le corps individuel et le corps collectif. On précisera toutefois que cette valeur collective apparaît surtout au début et à la fin du texte. Béatrice Pire relève d'ailleurs que le roman s'ouvre sur un « *nous* de majesté » et que « ce n'est que dans l'ultime chapitre que ce *nous* acquiert une valeur collective, que la tâche individuelle s'élargit à l'échelle de la nation » (Pire 586). Ce glissement du « je » au « nous » interroge sur la portée collective du fantôme dont les manifestations s'inscrivent dans le corps du texte et s'incarnent dans le corps individuel du narrateur qui se fait le réceptacle d'une hantise nationale.

Il faut tout d'abord observer précisément l'allure de ce fantôme qui, s'il n'a ni traits, ni visage, fait pourtant l'objet d'une description exhaustive. Le récit ne fait pas de ce spectre une présence évanescence mais tente de l'incarner dans une corporéité palpable. Il est tantôt décrit comme un homme (« a man », « a guy »), tantôt comme un enfant ou un adolescent : « Was he just a mother's son, a guy named Horace, maybe, or Linwood, or Parker, a guy from New England, uncomfortable in the city, didn't care for it, stuck here now, living in tunnels, out of touch with what family remained, if any? » (BV 5). Autant de questions qui, si elles demeurent ouvertes, contribuent à esquisser le portrait de l'homme à la capuche et tentent de lui donner une identité.

Une lecture attentive de la préface nous permet en effet d'établir des correspondances entre le fantôme du métro new-yorkais et un autre personnage de la fiction de Moody, Mike qui, dans *The Ice Storm*, meurt accidentellement par électrocution. Une telle intuition reviendrait à envisager le fantôme comme, pour paraphraser Nicolas Abraham, ne sautant pas seulement des générations mais aussi des œuvres. L'adolescent tué accidentellement un soir de tempête pourrait resurgir ici sous les traits de ce fantôme, une hypothèse que nous semblent alimenter trois indices : les vêtements, le nom qui lui est donné, (« the hooded man »), et enfin les propos du narrateur. Le spectre du métro new-yorkais porte en effet des vêtements amples qui ressemblent à une combinaison de ski : « He was faceless. This guy. Instead of a face, there was a large hooded garment, a sort of ski jacket, probably,

an anorak, a cloak » (*BV* 5). Sa tenue est une version assombrie de la combinaison de ski orange que porte Mike au moment de mourir et qui est d'ailleurs l'unique élément qui permet à Benjamin Hood de l'identifier : « A corner of his orange ski-jacket was visible from the road » (*IS* 214). On relèvera également que la combinaison de ski orange est le vêtement que porte Zack, l'enfant auquel, au début de la nouvelle « Demonology », le narrateur crie que la mort frappe tout le monde :

That's how I managed to apprehend Zack, leaping out from the in-door of Cohen's pharmacy, laying ahold of him a little too roughly, by the hem of his pillowy, orange ski jacket. Little Zack was laughing, at first, until in a voice wracked by loss, I worked my hard sell on him, disclaiming stentoriously that *Death Comes to All*. (*Dem* « The Mansion on the Hill », 5)

La récurrence du vêtement en fait un signe annonciateur de mort qui se propage d'un texte à un autre. Même si, dans *The Ice Storm*, l'adolescent qui disparaît se nomme Mike Williams, on ne peut s'empêcher d'entendre dans l'expression « The Hooded Man » le nom de famille des voisins, les Hood, car la mort du garçon, aussi accidentelle soit-elle, est décrite comme une responsabilité collective. On notera d'ailleurs le rappel de la couleur orange pour décrire le visage embarrassé de Benjamin Hood au moment où il vient annoncer la mort de Mike à ses parents : « Hood's face was swollen and pink-orange with embarrassment and anxiety » (*IS* 254). L'expression « The Hooded Man » est également l'un des nombreux noms donnés au super-héros Wolverine<sup>82</sup>, personnage de fiction qui apparaît dans les Marvel Comics, notamment dans the « The Fantastic Four ». On se souviendra que l'épisode 141 de cette bande dessinée fonctionne comme une mise en abyme du roman *The Ice Storm* et que *The Black Veil* fait ici resurgir l'un de ses personnages dont la mission, dans l'épisode 559, est celle de la dernière chance, sauver

---

<sup>82</sup> Dans l'univers des Marvel Comics, le véritable nom de Wolverine est James Howlett, mais il se fait appeler aussi Logan. Il est présent pour la première fois dans un épisode d'*Incredible Hulk* avant d'apparaître aussi dans la série *X-Men*. Sa caractéristique est d'être un super-héros violent qui n'hésite pas à tuer. Il apparaît sous le nom « The Hooded Man » dans l'épisode 559 des *Fantastic Four*, on le retrouve notamment aux côtés de Sue Storm ou Sue Richards, la mère du jeune Franklin qui meurt dans l'épisode 141 commenté dans *The Ice Storm*.

l'humanité. Enfin, l'hypothèse selon laquelle ce fantôme serait le spectre du jeune Mike est étayée par l'utilisation d'une expression singulière qu'on peut lire dans *The Black Veil* lorsque le narrateur cherche à esquiver le fantôme : « I did a jig with Death, he went left, I went left, and I gazed at him (*on this dreary road, darkened by all the gloomiest trees of the forest*), and could not move, and was paralyzed until he fled » (BV 6). L'expression « to do a jig », littéralement « danser la gigue », est utilisée dans *The Ice Storm* pour décrire la même danse macabre à laquelle Mike se livre avec le fil électrique qui menace de céder :

And it danced. The jig of the dervish, of delirious and religious mad persons, of hyperactive children and their weary parents. The dance of the charmed snake. The electrical line hopped and skipped and nothing could stop it that Mike knew of. (IS 211)

Outre la correspondance entre les deux romans, on fera remarquer également que, dans *The Black Veil*, les italiques font parler une voix étrangère, celle de Nathaniel Hawthorne à travers une phrase empruntée à la nouvelle « Young Goodman Brown »<sup>83</sup> :

With this excellent resolve for the future, Goodman Brown felt himself justified in making more haste on his present evil purpose. He had taken a dreary road, darkened by all the gloomiest trees of the forest, which barely stood aside to let the narrow path creep through, and closed immediately behind. (Hawthorne 1982, 276)

Sortie de son contexte, la phrase plante un décor qui n'est pas sans rappeler celui de *The Ice Storm* : Mike meurt seul sur une route lugubre bordée d'arbres.

La possibilité que l'adolescent Mike fasse retour est intéressante car on rappellera la portée très symbolique de son décès. On a déjà souligné que sa mort n'avait qu'un rôle narratif et structurel dans le roman *The Ice Storm* et on ajoutera ici que la mort de ce personnage mineur et secondaire, devenu ici une figure spectrale de

---

<sup>83</sup> Dans la nouvelle de Hawthorne, la phrase apparaît au début du texte, au moment où le protagoniste, en route pour la forêt, s'apprête à faire la connaissance du mal et à perdre sa foi.

marginal et de vagabond, symbolise plus largement le sacrifice de l'innocent. Le retour possible de son spectre serait ainsi l'occasion d'extraire le drame de sa portée familiale pour lui donner une portée collective. Le spectre de l'adolescent défunt symbolise le meurtre de l'innocent que le narrateur esquisse déjà dans sa préface comme étant l'un des crimes les plus emblématiques de l'Américain. On comprend alors que le spectre du métro new-yorkais, malgré ses correspondances avec le jeune Mike, n'est pas le retour du familier et qu'il est, dans la perspective développée par Nicolas Abraham, un « *bizarre corps étranger* » injecté dans le corps du texte. La question que pose le narrateur dans la préface en témoigne :

Wasn't he related to all of us? or so I began to argue in certain insomniac settings. Wasn't he related to the mariners of the thirteen colonies or to the immigrants of the eighteenth and nineteenth centuries, this particular American, related to *me*, to my interlopers on the continent, authors of the Manifest Destiny, sufferers of conscience, my settlers with their inventory of persecutions worried out like bad fever though the troubled sleep of the centuries? (BV 7)

Le fantôme est la manifestation d'une culpabilité collective liée au caractère meurtrier qui, selon le narrateur, définit l'identité américaine. On remarque dans cet extrait l'oscillation constante entre la première personne du pluriel et du singulier, nouveau témoignage de cette instabilité du corps individuel et collectif. Le fantôme porte en lui les corps morts des innocents que l'histoire américaine a passés sous silence. Il porte en lui les victimes collatérales d'un continent conquis par le prix du sang et de la persécution. L'homme à la capuche manifeste les lacunes d'une histoire criminelle sur laquelle un voile noir a volontairement été jeté. Sa capuche noire peut aussi rappeler par effet de contraste la capuche blanche des membres du Ku Klux Klan, l'organisation suprémaciste étant l'une des traces de cette histoire sanguinaire. Le fantôme met ainsi au jour la culpabilité d'une histoire reléguée à la marge et qui refait surface en hantant le corps du texte mais aussi celui du narrateur. Si le fantôme n'apparaît que dans la préface, il n'en demeure pas moins que sa présence rejaillit sur tout le roman, notamment à travers divers maux qui physiquement frappent le narrateur. On citera de nouveau Nicolas Abraham qui confirme que la hantise se traduit par des signes physiques : « La manifestation du

fantôme, qui a pour nom la hantise, se fait chez le malade sous la forme de paroles et d'actes étranges, dans des symptômes divers, qu'ils soient phobiques ou obsessionnels » (Török et Abraham, 391). L'obsession est d'ailleurs présentée par le narrateur comme l'un des moteurs principaux du roman :

[T]he process of this work is obsessive and like all obsession is protean, beginning with the burden of conscience, moving through the narrative evocations of that sensation, shame, remorse, guilt, regret, into the story of a particular search for the original image of the *veil* in my life (...) Encountering obsession is like encountering a whole person; obsession has its blind spots, it is occasionally inexplicable (...) you deal with obsession the way you deal with an unusual neighbour, uncertain about your right to demand his complete story all at once...(BV 8-9)

Ces quelques lignes sur l'obsession nous permettent d'opérer un parallèle intéressant avec l'analyse d'Abraham dans la mesure où l'obsession est clairement identifiée comme une présence avec laquelle le narrateur doit cohabiter. L'obsession ne se chasse pas, elle habite le corps et l'esprit du narrateur pour mieux l'assaillir. Comme l'indique sa racine latine *obsidere*, elle en fait le siège et donne parfois l'assaut. Elle est la manifestation de la hantise qui resurgit aussi régulièrement que le fantôme se laisse apercevoir par le narrateur dans le métro new-yorkais : « He began to appear to me regularly » (BV 7).

À l'obsession s'ajoute un comportement phobique du narrateur qui consiste à craindre toute contagion du corps par un corps étranger. Cela se manifeste par l'irruption soudaine d'une angoisse, celle d'être violé : « I was convinced that I was going to be raped, *forcibly, sexually violated by some unnamed male, penetrated, bruised, inseminated, in that way that really suggests the reality of rape...* » (BV 140). On remarquera que cette angoisse coïncide avec le moment où le narrateur se met en quête du pasteur au voile noir, suggérant ainsi que le processus d'incorporation du fantôme a eu lieu. À propos de la phobie, P.L. Assoun explique que « le sujet découpe son monde globalement en un secteur familier et en un domaine inconnu, entre le « familier » et l' « étranger », entre son « chez soi » et le « chez autre », entre dedans et dehors » (Assoun 6). Selon le psychanalyste, la phobie met à mal la séparation claire de ses deux espaces si bien qu'elle envisage la

possibilité que le « chez autre » fasse irruption dans le « chez soi ». C'est en ce sens-là qu'il nous paraît pertinent d'envisager la peur du viol chez le narrateur. S'ajoute par ailleurs à la peur du viol un sentiment plus général d'hypocondrie qui se manifeste très tôt chez celui qui craint de contracter la moindre maladie :

When I was a kid, I thought the difficulties that brought you to the psychiatric hospital were *communicable*. I felt sure that this was the case, that I would catch what those people had, that I shouldn't have had any truck with them lest they pass on me to their germs, their viruses. This was true even of my mother's mother, who lay in her massive bed in Pelham, with her liver giving out, when I was very small. My mother said to us, *Come on in and say hello to your grandmother*. But I didn't want to catch what she had and I did. (BV 187)

La mise en italique de l'adjectif « *communicable* » souligne l'angoisse de la contagion et de la transmission de la maladie. On notera ici que nous sommes dans un cas d'hypocondrie dans la mesure où la situation ne présente aucun danger de contagion pour le narrateur. En effet, celui-ci vient rendre visite à sa grand-mère alcoolique et sa peur est, sur le plan médical, totalement injustifiée. L'hypocondrie conduit le narrateur à s'imaginer malade, à envisager son corps comme un terrain favorable au développement d'affections en tous genres. Ainsi l'hypocondriaque confond-il le caractère génétique ou héréditaire de la maladie et sa contagion par contact direct. C'est en ce sens-là que le sentiment d'hypocondrie qui assaille le narrateur contribue à faire de son corps le réceptacle d'une hantise à la fois familiale et nationale. Cela s'observe à travers une question qu'il pose à l'un de ses amis : « *Do you ever get the feeling that the history of your family is somehow written on your body?* (BV 143). Le narrateur sent son corps alourdi par le poids des crimes et péchés familiaux qui s'inscrivent physiquement sur son corps. Il est d'ailleurs persuadé que son corps subit les séquelles du meurtre commis par son ancêtre présumé : « I had thought, since I believed that I was *related* to Handkerchief Moody, that there was a genetic inclination that had been preserved across the centuries, *a vulnerability, an insight, a recoiling, a burden* » (BV 285). Si le pasteur au voile noir n'a aucun lien avec le narrateur, il n'en demeure pas moins que son ancêtre est un meurtrier qui n'a ni visage ni traits particuliers car il

porte les crimes de toute une nation. La conviction que le narrateur est affecté physiquement par le poids des fautes commises par les générations passées est caractéristique de la hantise telle que la conçoit Nicolas Abraham. Le narrateur a le sentiment d'être habité par une présence obsédante qui empêche la maîtrise de son propre corps. Le fantôme qui le hante parle à travers lui comme un ventriloque et c'est peut-être en ce sens qu'il faut le comprendre comme étant transmissible, « communicable », il ne finit pas de parler et de se transmettre d'une génération à l'autre.

Les trois morts accidentelles qui jalonnent *The Black Veil* – la mort du camarade de Joseph Moody, la mort de Joan Vollmer, la mort de la sœur – nous ont offert un point de départ pour observer l'entreprise de résurrection qui anime le roman. Ces trois morts accidentelles sont autant de figures innocentes sacrifiées qui, dans leur sillage, font émerger une armée de fantômes venus hanter ceux qui leur ont survécu. Si la résurrection procède d'un mouvement vers l'intérieur, au sens où elle fait resurgir des corps (physiques ou textuels) déjà existants, nous interrogerons son pendant, la notion de supplément qui, au sens où Jacques Derrida l'entend, est un mouvement vers l'extérieur, car en ajoutant ou en comblant, le supplément remplace<sup>84</sup>.

## 4.2 L'Écriture du supplément

Si *The Black Veil* forme une totalité organique avec la nouvelle de Hawthorne, *The Four Fingers of Death* fonctionne comme un parasite par rapport au film qui sert de support au roman car en interagissant avec lui, il perturbe sa nature au point de la faire muter. C'est la raison pour laquelle *The Four Fingers of Death*, est une sorte d'objet littéraire non identifié qui oscille à la fois entre

---

<sup>84</sup> Voir *De la Grammatologie*, Chapitre 2 « ce dangereux supplément ... », pp. 203-234.



chroniques martiennes, roman d'anticipation et parodie du roman de science-fiction. On rappellera que l'action se passe en 2026. Tandis que le paratexte qualifie sans ambiguïté l'œuvre de roman, « THE FOUR FINGERS OF DEATH, A NOVEL », la première page du récit précise, quant à elle, au lecteur qu'il s'apprête à lire une novellisation<sup>85</sup>, soit la mise en roman d'une œuvre préexistant dans un autre médium :

THE FOUR FINGERS OF DEATH,  
A Novelization, with Introduction,  
Afterword,  
and Notes

by Montese Crandall

C'est tout d'abord la nature même de la novellisation qui pose problème. Comme le font remarquer Jan Baetens et Marc Lits, « la novellisation se veut moins l'*autre* que le *double* du film » (Baetens & Lits 13). Prise dans cette acception-là, la novellisation est envisagée comme un complément au film, au sens où elle vient le compléter en lui apportant quelque chose de manquant. Considérer le film et le livre comme étant des doubles revient à dire qu'ils s'alimentent l'un l'autre et qu'ils sont dans une relation d'interdépendance. Nous montrerons que la novellisation que se propose d'être le roman fonctionne moins comme le double que comme « l'autre » du film, comme son supplément. Derrida donne au supplément deux sens : d'une part, il est « un surplus, une plénitude enrichissant une autre plénitude, le comble de la présence » et d'autre part, « le supplément supplée. Il ne s'ajoute que pour remplacer. Il intervient ou s'insinue *à-la-place-de* ; s'il comble, c'est comme on comble un vide » (Derrida 208). On comprendra alors que le supplément n'est en rien redondance, ni répétition mimétique. Il n'est pas un excès de présence, il est une présence qui, en plus de son caractère additionnel, remplace et est autre. L'analyse de Derrida propose ainsi l'hypothèse selon laquelle l'écriture du

---

<sup>85</sup> Nous choisissons d'orthographier le terme « novellisation » tel que Jan Baetens et Marc Lits le font dans leur essai publié en 2004, *La Novellisation, du film au livre*. Notons qu'une seconde orthographe, « novélisation », est possible et tout aussi répandue.

supplément est une stratégie pour mettre en échec la clôture du texte et, comme on l'observera sur le plan narratif, la mort. On pourra dire que le supplément partage avec la répétition son caractère matriciel car comme le souligne de nouveau Derrida, « le supplément est toujours le supplément d'un supplément. On veut remonter *du supplément à la source* : on doit reconnaître qu'il y a *du supplément à la source* » (Derrida 429). Si la répétition questionne la source d'un motif ou d'un thème en en cherchant toujours l'origine, le supplément questionne la source même de l'écriture. L'étude de la notion de supplément nous imposera alors une analyse structurelle du roman dans la mesure où elle rejailit sur les notions de début et de fin. L'enjeu sera de déterminer si la notion de supplément rend inopérante celle de clôture en observant tout d'abord la dialectique du gain et de la perte dans *The Four Fingers of Death*, puis en considérant le désir d'inachevé qui nous semble manifeste dans le roman.

## **a) Dialectique du gain et de la perte**

Parce qu'il a une valeur additionnelle, le supplément peut se penser en termes de gain et de perte dans la mesure où en même temps qu'il ajoute, il dégrade l'objet initial qui lui donne sa raison d'être, fait apparaître rétrospectivement une carence ou un manque. L'origine du supplément nous paraît ainsi intimement liée à la notion de perte. C'est à partir d'une double perte – financière et physique – que nous interrogerons la notion de clôture dans le texte en montrant notamment le caractère réversible du début et de la fin.

Il nous faut tout d'abord faire apparaître clairement la structure du roman. Le livre se décompose en quatre parties dont la progression paraît logique si l'on se fie aux intitulés de chacune. Il y a dans un premier temps une introduction, suivie d'un livre premier (Book 1), d'un livre second (Book 2), et enfin d'un épilogue. Si nous commenterons seulement dans un second temps le corps de la novellisation, précisons ici que les livres un et deux sont présentés comme la mise en récit d'un film sorti en 2025 et intitulé « *The Four Fingers of Death* », lequel est lui-même

une nouvelle adaptation d'un classique de la science-fiction « The Crawling Hand », film réel sorti pour la première fois en 1963. Si la construction paraît complexe, les parties, quant à elles, sont clairement identifiables et se soustraient d'ailleurs à toute progression chronologique dans la mesure où elles peuvent se prêter au jeu d'une lecture réversible, le début et la fin étant interchangeables, le Livre Premier et le Livre Second l'étant également. Avant de nous intéresser au contenu même de la novellisation, nous observerons dans un premier temps l'introduction et la conclusion qui l'encadrent et qui sont prises en charge par un narrateur écrivain nommé Montese Crandall. Remarquons pour commencer que les dernières phrases de l'épilogue témoignent de la souplesse de composition du roman et rendent visible la dialectique du gain et de la perte qui nous semble être le préalable nécessaire à l'écriture de ce texte :

Tara died anyway, which is what she was going to do, and what she told me she was going to do, and I guess I always knew it.  
Of the time after that, I don't have anything much to say. I won the chess game, and I began writing these pages. (*FFD 725*)

On constate ici que le roman s'achève sur la mort de Tara, l'épouse du narrateur mais que sa perte physique coïncide également avec un gain puisqu'en remportant une partie d'échecs, le narrateur se voit offrir la possibilité d'écrire la novellisation. Les liens entre la mort de Tara, la partie d'échecs et l'écriture de la novellisation participent d'une chaîne de causes à effets sur laquelle repose toute la structure du roman. Alors même que le roman s'achève, on comprend également qu'il peut commencer. La mort de Tara coïncide avec le début de la novellisation, sa disparition donnant à l'épilogue son caractère inaugural. La valeur inchoative de cette conclusion, accentuée par le verbe « begin », transforme la postface en une préface au texte que nous venons de lire. En d'autres termes, l'épilogue, par son caractère liminaire, a des airs d'incipit et la mort de Tara met un point, non pas final, mais inaugural au roman. On pourra dire que le texte « s'inachève » sur la perte de celle qui conditionne le gain que représente l'écriture de la novellisation.

Ces deux dernières phrases nous offrent paradoxalement une porte d'entrée qu'il nous faut emprunter pour comprendre comment la fin n'est pas tant à envisager comme une clôture qu'un début. Pour ce faire, il nous faut mettre en parallèle l'épilogue et l'introduction pour remarquer que tous deux font dialoguer les notions de gain et de perte. En effet, l'introduction s'ouvre déjà sur la possibilité de la perte puisque le narrateur s'inquiète de l'état de santé de Tara Schott-Crandall, son épouse qui, gravement malade, a dû subir une greffe de poumons. D'emblée, on observe que la mort a été évitée de justesse et que l'épouse se voit accorder un délai de vie supplémentaire. Elle doit son sursis à la mort d'un jeune homme, un certain George, dont l'accident de moto lui permet de garder la vie sauve. Le gain et la perte font ici de la vie et de la mort des valeurs d'échange. On remarquera dans le texte que le personnage de George n'a d'autre fonction que celle de mourir pour permettre à Tara de survivre :

And so the young man whose lungs would soon rest in my wife's chest cavity kicked up the kickstand of his reassembled motorcycle. He throttled his throttle. He headed up into the northerly hills without giving much thought to his destination nor to returning expeditiously so as not to alarm his working parents. (*FFD* 16)

Notons dans cette phrase l'inversion de la relation de cause à effet qui logiquement devrait prévaloir, à savoir que l'accident de George permet la greffe et la survie de Tara. Or, l'insertion de la proposition relative en début de phrase « whose lungs would soon rest in my wife's chest cavity » déplace le point de vue sur le corps ressuscité de Tara et non sur le corps mort du jeune homme, anticipant ainsi la survie de l'un sur la mort de l'autre. On remarque également que le processus de recomposition, métaphorisé par sa mobylette aux pièces réassemblées, précède l'accident et la décomposition certaine de son corps.

Si la mort de George permet à Tara de survivre, il nous faut pourtant démontrer que seul le décès de l'épouse inaugurerait l'écriture de la novellisation. La mort de Tara doit être le prix à payer pour que le récit puisse commencer, son écriture faisant donc suite à une transaction symbolique. Le récit se donnerait donc en échange

d'une perte, d'une mort qui doit être son préalable. L'hypothèse que le récit fait l'objet d'une transaction est suggérée par Roland Barthes dans *S/Z* :

Le Récit : monnaie d'échange, objet de contrat, enjeu économique, en un mot *marchandise*, dont la transaction, qui peut aller, comme ici, jusqu'au véritable marchandage, n'est plus limitée au cabinet de l'éditeur, mais se représente elle-même, en abyme, dans la narration ? (Barthes 87)

Dans *The Four Fingers of Death*, le récit fait l'objet d'une double transaction puisqu'à la perte de Tara s'ajoute aussi le gain financier que rapporte au narrateur la partie d'échecs. En effet, l'écriture de la novellisation est littéralement mise en jeu dans l'introduction puisque c'est auprès d'un obscur personnage, D. Tyrannosaurus, que le narrateur remporte non seulement 750 dollars mais aussi le droit de lui emprunter son contrat d'écriture – D. Tyrannosaurus ayant pour principale activité l'écriture de novellisations. Dans cet espace-temps anticipé, on fera remarquer que seule la valeur marchande lie les individus entre eux. L'appellation États-Unis n'apparaît pas une seule fois dans le récit et semble avoir disparu au profit de l'acronyme NAFTA qui met évidemment l'accent sur la zone de libre-échange qu'est devenu ce vaste territoire. La valeur marchande est la seule qui prévale et il n'est donc pas surprenant que la littérature se voie, elle aussi, dépouillée de tout projet esthétique. Elle n'est plus qu'un produit dérivé de l'industrie cinématographique, l'image ayant définitivement pris le pas sur l'écrit. La novellisation se présente donc comme une forme amoindrie de littérature dont l'enjeu n'est que financier pour ceux qui en sont les auteurs :

These novelizations were to be written on the cheap, quickly, and were intended to be composed of the screenplay with a bit of connective tissue woven in to make them palatable to a logophobic online audience. Novelizations generated a little extra money for the e-book goons, and they left something behind for the collection market. Novelizations monetized a leftover piece of the filmmaking and gaming business, *the screenplay*, and were farmed out as piecework. (*FFD* 49-50)

L'économie de moyens préside à la composition de la novellisation dont l'écriture ne doit viser que l'efficacité. C'est tout d'abord l'aspect lucratif qui intéresse

particulièrement le narrateur, Montese Crandall, dans la mesure où celui-ci voit dans cette somme une façon d'impressionner sa femme sur le point de mourir. Par conséquent, lorsqu'il convainc D. Tyrannosaurus de mettre en jeu son prochain projet de novellisation, il prend le pari de gagner de l'argent et de plaire à celle qu'il est en train de perdre : « I wanted the money, I wanted the self-respect, and I wanted the approval of Tara Schott-Crandall, the woman with the new lungs » (FFD 55).

Il nous faut ici revenir sur les termes du pari et les engagements que prend chacun des joueurs. En échange de la novellisation, Montese Crandal propose à son concurrent de lui offrir une carte de collection très recherchée sur laquelle figure Dave McClintock présenté comme le premier joueur de baseball qui, après un grave accident de voiture, s'est vu greffer un bras bionique. On notera d'ailleurs que l'introduction s'ouvre sur la figure prothétique de ce joueur et annonce déjà les images de dislocations, d'amputations et de greffes qui parcoureront le roman. On devine alors que la carte de ce joueur a valeur d'emblème et qu'elle symbolise, à travers ce corps greffé, l'autre corps greffé, celui de son épouse, que le narrateur perdra au même moment où il perdra la carte. Il est intéressant de relever que c'est le sombre personnage de D. Tyrannosaurus qui suggère à Montese Crandall de mettre en jeu la novellisation contre cette carte et l'explication qu'il fournit mérite d'être commentée : « "Montese," D. offered, "this seems sudden, so I'm just going to tell you the truth. You know it in your heart anyway. What my particular interest is, these days, well my particular interest is in collecting things that are in danger of being *lost* » (FFD 53). Cette remarque nous permet de comprendre toute l'ironie que recèle son patronyme puisque le personnage porte lui-même le nom d'une espèce disparue. Ainsi, le mouvement d'extinction qu'il véhicule semble inévitable et la carte marchandée prophétise déjà la mort à venir de l'épouse du narrateur.

L'économie du roman repose ainsi sur cette dialectique du gain et de la perte et si le pari cause symboliquement le décès de Tara, il permet, par compensation, de donner naissance à l'écriture. Il faut préciser toutefois que ce n'est pas la victoire de Montese Crandall aux échecs qui met en marche le processus d'écriture, mais seulement la mort de sa femme. Ainsi le pari peut-il se lire en creux comme la

matérialisation financière de l'échange symbolique que constitue l'acte d'écrire. En d'autres termes, le pari donne une valeur marchande aux principes de vie et de mort qui animent le récit.

On observera par ailleurs que tant que son épouse est en sursis, Montese Crandall ne produit que des nouvelles ou plutôt des phrases extrêmement courtes qui dépassent rarement les sept mots. L'introduction joue d'ailleurs sur le contraste flagrant entre la production laconique du narrateur et sa propension à gloser et discourir sur les productions dépouillées dont il est extrêmement fier. La scène devient comique lorsque le narrateur explique qu'au cours de ses lectures publiques il lui faut observer un silence de trois minutes entre chacune des sept phrases qu'il a à lire de façon à ce que sa performance dure trente-neuf minutes au total. Son écriture est mue par une énergie de la perte qui consiste à dépouiller la langue de manière outrancière. Expliquant les règles qu'il s'astreint à respecter, le narrateur confie : « One thing the late twentieth century was good at, besides its mass-marketing: paring away. Omitting needless words. Alluding. Without overstating » (*FFD* 8). Ces règles de composition rappellent celles énoncées en 1918 par Strunk et White dans leur guide à l'usage des auteurs intitulé *The Elements of Style*. Dans ce manuel, le dix-septième principe exige notamment de l'écrivain qu'il abandonne tout mot superflu à travers la même injonction : « Omit needless words » (Strunk et White 21). On notera qu'en respectant ce principe à la lettre, le narrateur finit par substituer son principe d'écriture à l'écriture si bien que sa fiction est dépouillée à la fois sur le fond et la forme :

Cut it. Cut here. Cut it out. Cut it off. Cut the cord. Cut the costs. Cut the crap. Cut your wrists. Cut and run. Cutting corners. Cutting the losses. Cutting some slack. Cut *me* some slack. Cut the grass. Cut the malarkey. Cut to the bone. Cut. Cut. Cut. (*FFD* 33)

L'idéal de dépouillement que s'efforce d'atteindre le narrateur s'observe à la fois sur le plan thématique, syntaxique et stylistique si bien que celui-ci ne fait que décliner une même obsession : couper son texte de façon toujours plus drastique.

Cette ode au dépouillement peut également se lire comme une célébration de l'amputation des corps qu'ils soient textuels ou physiques. On suggérera par conséquent une correspondance entre l'énergie du narrateur à dépouiller son corps du texte et le processus d'extinction qui gagne progressivement le corps de sa femme. Il faut donc attendre la mort de son épouse pour que le narrateur voie son volume de production augmenter significativement. Tout se passe alors comme si ce qu'il s'était évertué à perdre du vivant de Tara lui était métaphoriquement restitué par l'écriture après la mort de celle-ci. C'est sans doute ce qui permet d'expliquer la genèse des deux livres qui suivent l'introduction et compose ce que la première page du roman présente comme une novellisation.

Par conséquent, la naissance de la novellisation procède moins de la victoire du narrateur aux échecs que de la mort de son épouse, ce qui nous pousse à nous interroger sur une éventuelle modification de la nature du texte. La conclusion que nous mentionnions précédemment confirme cette intuition en faisant apparaître le lien manifeste entre la mort de l'épouse et le début de l'écriture d'un texte qui n'est pas une novellisation. L'épilogue confirme que le contrat d'écriture passé entre le narrateur et D. Tyrannosaurus est bel et bien rompu. Ceci n'est pas une novellisation. Ainsi les 750 dollars gagnés par le narrateur ne semblent-ils avoir aucune valeur en comparaison à ce qu'il gagne en perdant son épouse.

Le narrateur rompt ainsi les termes du contrat car la donne a changé : c'est pour Tara vivante que ce dernier voulait écrire la novellisation, c'est pour Tara disparue qu'il lui dédie tout un roman. On observera d'ailleurs une inversion totale dans l'échelle des valeurs lorsque le narrateur entreprend l'écriture de deux livres (Book One et Book Two) au lieu d'un seul, confessant qu'il faudrait le payer davantage pour qu'il restreigne ses ambitions. Comme souvent dans la fiction de Moody, la nature du projet d'écriture s'insinue dans les marges du texte et elle nous est révélée ici dans une note préliminaire au Livre Second :

Readers may ask how I felt so comfortable inventing characters out of the whole cloth, when only one or two characters in this first section of my novelization actually appear in the film version of *The Four Fingers of Death*, and my answer is that they aren't paying me enough to keep me from writing



my own version of this story. (...) I have nothing more to lose, and I am not cowed by threats of a litigious nature... » (FFD 321-322)

L'écriture perd toute valeur marchande et la rétribution financière n'importe plus au narrateur qui pourtant avait accepté ce projet en partie pour de l'argent. On remarquera également que son écriture n'est plus animée par une dynamique de dépouillement et de perte, précisément parce que l'auteur n'a plus rien à perdre. Le travail d'écriture est alors soustrait à toute valeur marchande puisqu'il est conditionné non pas par le gain financier mais par la perte humaine.

On devine même que la mort de Tara permet au narrateur d'achever un projet d'écriture qu'il avait laissé en suspens. En effet, on apprend dans l'introduction qu'il était en train d'élaborer le recueil de son œuvre complète :

Here was my chance. Blood and guts. The heartbreak of mortality. The last bit of air squeezed out of a diseased lung. The love, or at least, the considerable devotion, cut short by fate. Out of great adversity came art, and so I came up with my celebrated lung transplant sequence. (See *The Collected Works of Montese Crandall*, presently under construction, p. 4). (FFD 28)

Il est intéressant de noter que le passage sur la greffe de Tara demeure au même titre que beaucoup d'autres projets du narrateur à l'état embryonnaire. En effet, l'ambition qu'il puisse réunir ses œuvres complètes est tout à fait ironique lorsque l'on sait le dépouillement qui caractérise son écriture. Se détache de ces quelques lignes l'un des seuls principes d'écriture dont le narrateur n'avait pas pris toute la mesure avant la mort de Tara : « Out of great adversity came art ». La mort de Tara met à mort le projet de novellisation en même temps qu'elle donne symboliquement naissance au roman, dans sa forme la plus maximaliste qui soit.

Les notions de gain et de perte font apparaître enfin l'entreprise de travestissement à l'œuvre dans le texte. De la même façon que dans *The Black Veil*, l'auteur semait le lecteur sur une fausse piste, lui annonçant l'écriture de ses mémoires, il laisse le lecteur croire que ce qu'il s'apprête à lire est une novellisation. Si le recours à la science-fiction peut à première vue paraître déroutant, la manipulation narrative qui sous-tend le texte demeure un invariant qui nous est devenu familier dans l'étude de

la fiction de Moody. En effet, comme on a déjà pu le faire remarquer, la réécriture, la copie ou la répétition conduisent à la reconfiguration, la recomposition et dans le cas de *The Four Fingers of Death* au supplément qu'il nous faut désormais envisager sous l'angle de l'inachèvement.

## **b) Le supplément ou l'inachèvement**

Si, pour reprendre l'expression de Derrida, le supplément est « toujours le supplément d'un supplément », alors il est non seulement une figure d'altérité en ce qu'il interdit le retour du même, mais aussi une figure d'inachevé en ce qu'il met en danger toute possibilité de clôture. La réversibilité du début et de la fin a fait apparaître une mise à mal des bornes structurelles du roman et il nous faut désormais observer comment le rejet de la clôture se manifeste dans la prétendue novellisation que constituent le Livre Premier et le Livre Second.

*The Four Fingers of Death* se construit autour d'un matériau originel emprunté à la culture cinématographique populaire des années 1960 puisque le narrateur nous promet la novellisation d'un remake de *The Crawling Hand* (1963), film de science-fiction dans lequel la main d'un astronaute échoue sur une plage et procède à la strangulation systématique des vivants rencontrés sur son passage. Du film d'Herbert L. Stock, il ne reste que l'emblématique main sectionnée qui, dans son état post-mortem, poursuit son entreprise meurtrière. Du scénario original de Bill Idelson, il ne reste plus rien puisqu'en transformant la novellisation en roman, le contrat de lecture est rompu. On pourra d'ailleurs considérer la novellisation comme étant vouée à l'échec car ce n'est pas le script réel de *The Crawling Hand* qui lui sert de support source mais le script inexistant et anticipé du remake de ce même film lequel, en 2025, sortirait sous le titre de « *The Four Fingers of Death* ». La « novellisation par anticipation » ne peut donc que logiquement rendre caduque la définition de la novellisation.

*The Four Fingers of Death* entremêle plusieurs niveaux de narration que le titre évoque à travers une image de mutilation. Les quatre doigts peuvent symboliser,

par métonymie, l'écriture à quatre mains qui sous-tend l'architecture du roman. Il y a d'une part, dans la réalité, Rick Moody et le scénariste du film originel Bill Idelson, et d'autre part, dans la fiction, deux narrateurs qui successivement se voient confier la charge du récit : Montese Crandall, le narrateur et auteur de la prétendue novellisation également prise en charge, au Livre Premier, par Jed Richards, l'astronaute qui perdra sa main dans l'explosion de sa navette et dont nous lisons le récit de sa mission vers Mars à travers son journal de bord publié sur son blog. On parlera d'une écriture à quatre mains ou à quatre doigts, la métaphore de l'amputation fonctionnant efficacement dans le roman. Le texte recèle d'ailleurs quatre livres distincts dont le narrateur explique le découpage comme suit :

This all suggests that you have, in fact, four books in one, all of them assembled by you, and none privileged by me, as the writer, nor by the movie tie-in publishing company, but really constructed or unconstructed and reassembled by you the reader. (*FFD* 322)

Les images d'amputation et de dislocation suggérées par le titre se reflètent dans la dé-composition du roman dont la forme est pareille à la main de l'astronaute qui, dans un état post-mortem, continue de se mouvoir, sans jamais s'épuiser.

Il faut ici insister sur le fait que, dans ce roman, le supplément naît de la décomposition, puisque chaque amputation est une occasion de comblement et de surplus. Plus surprenant encore, on notera que le supplément n'est pas toujours envisagé comme une suite mais comme une genèse à l'objet qu'il est censé suppléer. C'est en effet ainsi qu'il faut envisager l'étude des deux parties centrales présentées comme la novellisation. Ainsi le livre premier achève-t-il de travestir totalement l'entreprise de novellisation puisque le narrateur ne procède pas même à l'adaptation de l'œuvre cinématographique anticipée mais fournit au film une genèse de deux cent cinquante-sept pages retraçant l'expédition sur Mars qui précède l'explosion en vol de la navette au cours de laquelle l'astronaute Jed Richards perdra sa main. Le narrateur justifie en ces termes la liberté qu'il prend avec le matériau originel :

All of this backstory about the Mars shot, on which I have just expended a number of pages, does not actually appear in the film. I plead guilty on this point. But do I need to defend myself? I realized that I could not effectively write the second half of the story if I didn't know a little more about the protagonist, M. Thanatobacillus, the bacteria that causes all the damage. (FFD 321)

Le Livre Premier peut donc se définir paradoxalement comme un prélude supplémentaire au texte, ce qui achève de donner à la notion de supplément le deuxième sens que Derrida lui propose, celui de comblement et de remplacement. En effet, en ajoutant, le narrateur remplace l'intrigue originale du film par une autre intrigue, par un corps étranger qui s'incorpore. L'image de la bactérie qui s'insinue dans le corps de l'astronaute peut d'ailleurs tenir ici lieu de métaphore pour la composition du roman. En d'autres termes, on pourrait dire que la première partie est pareille à ce bacille inconnu et mortel qui vient mettre en échec la novellisation et contaminer le texte. Cette métaphore nous rapproche encore davantage de l'analyse de Derrida qui envisage le supplément non pas comme un mouvement vers l'intérieur mais vers l'extérieur, « hors de la positivité à laquelle il se surajoute, étranger à ce qui, pour être par lui remplacé, doit être autre que lui » (Derrida 208). L'analyse de Derrida nous permet ainsi de comprendre comment la novellisation se transforme en roman puisque le supplément, en surajoutant, remplace et transforme la nature de ce qu'il supplée.

La nature supplémentaire de la novellisation engendre un roman autre constitué de quatre parties qui peuvent fonctionner de manière autonome. Rien ne semble ainsi pouvoir mettre un terme au roman qui fonctionne constamment sur l'alternance du cycle amputation / régénération, donnant l'impression au lecteur qu'il fait face à un organisme vivant pouvant survivre au-delà de la clôture matérielle du texte. C'est la raison pour laquelle la survie du corps, qu'il soit textuel ou physique, est l'un des principaux enjeux du roman, ce que le recours à la science-fiction rend encore plus manifeste puisqu'il permet de réactiver le rêve d'immortalité qui a souvent fasciné l'homme. Dans le roman, le personnage de Woo Lee Koo fait, trois siècles plus tard, le même rêve que celui de Victor Frankenstein : percer le secret de l'existence.

Tous deux se posent la même question qui sous-tend le roman de Mary Shelley : « Whence, I often asked myself, did the principle of life proceed? (Shelley 40) ». Si l'un crée du néant un principe de vie, le second ne désespère pas de pouvoir triompher de la mort et met sa vie au service d'une seule obsession : faire revenir d'entre les morts son épouse disparue, Nathalie Fontaine. Le motif de l'épouse disparue, présent dès l'introduction du roman, resurgit dans le Livre Second sous la forme d'un cadavre, celui de Nathalie Fontaine, l'épouse d'un professeur coréen. Le protocole mis en place par Woo Lee Koo a pour objectif de mettre en échec les bornes temporelles du corps humain, une entreprise qui se double, sur la plan narratif, d'une tentative de mise en échec des bornes temporelles du corps du texte. Le désir d'inachèvement se traduit par le recours à la science-fiction qui est l'occasion d'explorer les possibilités du corps post-mortem tout d'abord à travers la main meurtrière de l'astronaute qui représente un objet d'étude et de fascination obsédant pour le professeur coréen. Il a en effet procédé au rapatriement du corps de sa femme depuis la Corée dans le seul but de mener à bien ses travaux sur la régénération des cellules pour mettre au jour un secret qu'il est résolu à percer : le mystère de la mort. Le corps de l'épouse est conservé secrètement par le professeur Koo de façon à ce qu'il puisse faire l'objet d'une série d'expériences car celui-ci n'accepte pas la mort comme un terme mais comme un état transitoire auquel il est possible de survivre, l'enjeu étant de lutter rapidement contre la putréfaction du corps.

Si la main contaminée de l'astronaute a le pouvoir de tuer, elle n'est paradoxalement pas celle qui est responsable des deux principales disparitions du roman : Tara disparaît après l'échec de sa double greffe des poumons, Nathalie, la femme du professeur coréen, meurt des suites d'une maladie rare, la chorée de Huntington : « From the earliest days of their marriage, however, Nathalie also exhibited the wasting symptoms and the spasticity of Huntington's chorea » (*FFD* 334). Nathalie meurt ainsi en Corée d'une chorée ; l'homonymie bien trop parfaite en anglais comme en français souligne le caractère artificiel de cette disparition qui transforme sa mise à mort en un homicide linguistique et narratif. Le dysfonctionnement moteur et la mort causés par la chorée peuvent à l'inverse être

envisagés comme le moteur du fonctionnement du roman. La mise à mort de l'épouse participe en effet d'un désir constant d'approcher l'immortalité se traduisant, sur le plan structurel, par un désir d'inachèvement. C'est alors qu'on interprétera les quatre doigts de la mort comme étant ceux de l'auteur qui tue plus volontiers que la main contaminée dans le but de régénérer les tissus du corps humain et textuel. Cela explique pourquoi la mort est envisagée comme un état de sursis tandis que la vie apparaît comme un état de permanence. Il faut à ce propos souligner les termes employés par le professeur pour désigner l'état dans lequel se trouve sa femme :

Not her corpse exactly, but certain bits of her *cadaver*, to use the term he preferred, that he had harvested soon after her moment of transition. (...) He had already regrown a length of her colon, a portion of her right ring finger, her pancreas, some locks of her hair, and when the time was right, he would sew these and other organs back into her. (FFD 336)

On observe que l'appellation de la dépouille fait l'objet d'un choix linguistique témoignant précisément d'un désir d'immortalité. « Corpse » et « cadaver » sont bien d'exacts synonymes pourtant leurs racines ne sont pas identiques. Si l'étymologie latine de « corpse » est tout à fait transparente en français comme en anglais, celle de « cadaver » l'est beaucoup moins. En effet, le terme cadavre contient dans sa racine latine le verbe « cadere » qui signifie « tomber, chuter » et nous invite par extension à opérer un rapprochement inattendu avec la notion d'accident, formé lui aussi de la même racine latine, « ad cadere ». En préférant ainsi le terme de « cadaver » à « corpse », il semble que les notions de mort et d'accident soient unies par un lien sémantique nous encourageant à considérer la mort comme un accident de parcours, dont on pourrait se remettre, comme une chute dont on pourrait se relever. Dans cette acception-là, il n'est alors pas surprenant que la mort soit évoquée comme un état temporaire, comme un « moment de transition » préalable à toute renaissance.

Tout se passe alors comme si les deux épouses disparues avaient été sacrifiées sur l'autel de la composition littéraire. La mise à mort des corps semble en effet fonctionner comme un préalable nécessaire à la reconfiguration du corps

textuel et témoigne dans *The Four Fingers of Death* d'un désir d'inachèvement. On relèvera enfin que la mise à mort systématique des épouses est étroitement liée à la notion de répétition et leur décès contribue paradoxalement à l'inachèvement du roman. La répétition du motif de l'épouse disparue participe en effet de la mise en échec systématique non seulement de la fin mais aussi du début puisque l'objet même de la répétition est de faire retour vers l'origine tout en évacuant la possibilité de la clôture. Les disparitions nous semblent ainsi jouer un rôle éminemment structurel attestant une volonté de faire coïncider le début et la fin – il n'est peut-être pas étonnant que le roman s'achève, ou plutôt s'« inachève » sur le verbe « begin ».

L'étude de *The Black Veil* et de *The Four Fingers of Death* nous a permis d'observer deux procédés de recomposition qui se complètent l'un l'autre. La résurrection des corps physiques et textuels a mis en relief la spectralité du corps accidenté tandis que le supplément a mis en relief sa figure d'altérité. Tout au long du chapitre, les liens entre la re-composition du corps du texte et celle du corps physique se sont étroitement resserrés au point qu'une relation métonymique entre l'un et l'autre semble exister, le corps physique, par effet de contiguïté, se faisant le réceptacle des accidents du corps textuel. La forme accidentée qui en résulte est une figure d'hybridité qui, à mesure qu'elle se voit fractionnée et tronçonnée, se recompose et se reconfigure. Les exemples de régénérescence ne manquent pas dans l'œuvre de Moody si bien que la résurrection, la répétition ou le supplément reprennent, ajoutent mais surtout transforment la matière textuelle pour faire naître des formes nouvelles. C'est en ce sens qu'on interprétera le recours à la science-fiction comme donnant à l'auteur la possibilité de retravailler des formes tout en gardant une série de motifs invariants. La perte, le manque et la mort accidentelle qui sont communs aux deux textes sont autant d'éléments récurrents que l'auteur soumet à un travail de reprise et de reconfiguration.

Notre étude des corps accidentés ne saurait toutefois être complète si nous ne prenions pas en compte la menace de la décomposition qui les guette. À l'effort de résurrection s'oppose dans un second temps le mouvement inverse, celui de la

déflagration et du dysfonctionnement qui nous oblige à envisager un dépassement du lien d'exclusivité qui unissait le corps physique et le corps textuel. Il ne s'agit pas de mettre en question les liens que nous avons fait apparaître entre eux mais d'élargir notre définition du corps accidenté, en incluant cette fois-ci le corps familial et le corps national. En d'autres termes, il nous faut prolonger la perspective métonymique que nous avons rendue manifeste pour montrer que le corps qui dysfonctionne est symptomatique de différentes crises dont il nous faut maintenant explorer la nature.





## CHAPITRE 5 : MENACE DE LA DÉCOMPOSITION

Les deux chapitres centraux qui composent notre deuxième partie semblent reposer, du moins dans leur titre, sur un paradoxe puisque succède à la recomposition des corps leur décomposition. Ainsi pouvons-nous nous demander comment ce double mouvement est possible dans la mesure où l'un semble nécessairement exclure l'autre. L'articulation de ces deux mouvements se fera pourtant par la notion de cycle qui permet l'alternance de l'un et de l'autre si bien qu'est rendue possible la réversibilité de notre questionnement. Si de la perte et du manque naît la résurrection, de la résurrection ne naît-il pas aussi la déperdition et l'épuisement ? Il nous faudra répondre à cette question sans forcer la flexibilité de ces concepts mais en montrant les deux versants du cycle qui anime la recomposition et la décomposition.

Avant de nous pencher sur la menace qui pèse sur le corps physique, familial et national, nous choisirons d'étudier l'expression de cette menace à travers la veine gothique qui parcourt l'œuvre de Moody, et plus particulièrement le roman *Purple America*. Il nous semble en effet pertinent d'aborder la menace de la décomposition à travers l'angle du gothique dans la mesure où il est souvent le vecteur d'une déstabilisation à venir. Angela Carter écrit à propos du gothique qu'il doit, fidèle à l'héritage d'Edgar Poe, provoquer le trouble et le malaise<sup>86</sup>. Le gothique repose sur le sentiment que quelque chose est menaçant ou bien comme le disent Halper et

---

<sup>86</sup> « The Gothic tradition in which Poe writes grandly ignores the value systems of our institutions; it deals entirely with the profane. Its great themes are incest and cannibalism. Characters and events are exaggerated beyond reality, to become symbols, ideas, passions. Its style will tend to be ornate, unnatural – and thus operate against the perennial human desire to believe the word as fact. Its only humour is black humour. It retains a singular moral function – that of provoking unease » (Carter 122).

Douglass dans un article consacré à la représentation du gothique au cinéma : « the sense that all is not well » (Halper et Douglass 199). Kenneth Millard est un des rares critiques à observer que la résurrection du gothique chez Moody coïncide paradoxalement avec sa déconstruction et sa déperdition. L'enjeu de son article, « Gothic Resuscitation in the Nuclear Age », est de montrer que le gothique aussitôt ressuscité est soumis à son propre épuisement. Millard fait entendre l'épuisement au sens que lui donne John Barth dans son article « The Literature of Exhaustion » : « Exhaustion is just an invitation to administer artificial resuscitation to the apparently dead » (Barth 32)<sup>87</sup>. Si Millard formule lui aussi le paradoxe que nous faisons apparaître d'emblée, à savoir qu'un mouvement de résurrection peut générer dans sa suite la déperdition et l'épuisement, le recours à l'analyse de John Barth appuie le caractère artificiel de la résurrection qui, dans le roman *Purple America*, prend alors une forme parodique. C'est ce qui pousse Millard à démontrer que cet épuisement signale l'impossibilité de ressusciter, sauf de manière artificielle et parodique, le genre gothique.

C'est parce que le gothique nous semble un des genres qui traduit au mieux l'expression de la menace qu'il nous paraît nécessaire dans un premier temps d'interroger sa résurrection et son épuisement. Le gothique, parce qu'il est aussi un genre faisant dialoguer le passé et le présent, nous permettra logiquement de progresser vers l'étude de l'objet menacé, à savoir le corps, qu'il soit personnel, familial mais aussi national :

Gothic texts return obsessively to the personal, the familial, and the national pasts to complicate rather than to clarify them, but mainly to implicate the individual in a deep morass of American desires and deeds that allow no final escape from or transcendence of them. (Savoy 169)

L'analyse d'Eric Savoy démontre que le gothique est éminemment lié au passé individuel et collectif. Par conséquent, il nous faudra montrer comment le passé rejaillit nécessairement sur le corps physique et le corps individuel dont les dysfonctionnements semblent symptomatiques de troubles collectifs. Ces corps

---

<sup>87</sup> Cité par Millard, 254.

menacés seront étudiés sous l'angle de deux crises : celle de la famille nucléaire, et celle de la masculinité.

## **5.1 Gothique en décomposition**

### **a) Le gothique ou l'expression de la menace**

L'objet de notre analyse n'est pas d'apposer une grille de lecture gothique à l'ensemble de l'œuvre de Moody mais simplement de relever que certains de ses romans sont traversés par une veine gothique. Il ne s'agit pas d'étudier le gothique comme un genre mais comme la résurrection d'une tonalité qui s'insinue dans plusieurs textes. On s'appuiera pour ce faire sur l'analyse d'Andrew Smith qui envisage le gothique comme un mode capable de se combiner aisément avec toutes sortes de genres :

In a contemporary, postmodern age one can no longer believe in coherent, universal claims to truth which, so the argument goes, are replaced by moral relativism. Such a world is defined by the absence of absolute meaning, and in literature this becomes manifested through stylistic play in which narrative forms are run together to create synthetic worlds which foreground issues about representation above any moral or metaphysical concerns. In other words, postmodernism seems to be particularly suited to the Gothic because it questions the notion that one inhabits a coherent or otherwise abstractly rational world. As we shall see, some authors who have written in the Gothic mode and appear to incorporate elements of the postmodern, such as Angela Carter<sup>88</sup> or Toni Morrison, are in fact sceptical about postmodernism or certain aspects of it. (Smith 141)

---

<sup>88</sup> On notera avec intérêt que Rick Moody suivit, au cours de ses études à Brown, l'atelier d'écriture d'Angela Carter et consacre d'ailleurs un court essai retraçant son expérience difficile d'apprenti écrivain auprès de l'auteur britannique. Moody rappelle les critiques acerbes de celle qui disait à propos de son écriture : « « My work cuts like a blade at the base of a man's penis » (Carter citée par Moody « The Angela Carter Workshop », 236).

L'analyse d'Andrew Smith éloigne le gothique de sa définition classique qui émerge en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>89</sup>. En effet, Smith démontre qu'un roman peut être écrit sur un mode gothique sans qu'un recours au surnaturel, aux fantômes ou aux vampires, ou encore aux décors gothiques par excellence que sont les châteaux, les manoirs ou les cimetières soit nécessaire. Plus surprenant encore, l'analyse de Smith repose sur une difficulté d'ordre théorique puisque celui-ci soutient que le gothique s'accommode facilement avec le postmodernisme alors même que le gothique procède à une mise en question du postmodernisme. On comprend alors que les caractéristiques fondamentales du gothique ont évolué et que, dans la fiction contemporaine, elles prennent principalement la forme d'une déstabilisation et d'une défamiliarisation d'un environnement ou d'un genre connu, d'où sa tendance manifeste au scepticisme. Ainsi le mode gothique semble-t-il l'expression privilégiée de la menace dans la mesure où il laisse le non-familier s'immiscer dans un décor habituel. L'enjeu de notre analyse sera de montrer que le mode gothique donne deux formes principales à la menace – elle peut être intérieure ou extérieure – mais que dans les deux cas, son but est de s'insinuer à la fois dans le corps individuel et collectif pour défamiliariser l'histoire personnelle, familiale et nationale.

S'il n'y a ni châteaux, ni abbayes pour que se déploie le gothique aux États-Unis, il y a toutefois un territoire privilégié qui l'abrite : la banlieue résidentielle. Les maisons spacieuses qui y fleurissent dans les années 1960 affichent un confort matériel jusqu'alors inégalé mais semblent, dans le même temps, cacher une forme de malaise que les auteurs ne cesseront de vouloir mettre au jour. De ce soupçon

---

<sup>89</sup> Jacques Cabau explique dans *La Prairie perdue* que le roman gothique tel qu'il se développe en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle contribue grandement à la naissance de la littérature américaine et particulièrement du roman américain. *Le Château d'Otrante* (1764) d'Horace Walpole, considéré comme un classique du genre, inaugure non seulement le roman gothique en Europe mais surtout le roman d'imagination. J. Cabau démontre que la convergence entre les courants gothique et romantique contribue à asseoir la légitimité du roman d'imagination. Ainsi écrit-il : « Sans Walter Scott, Fenimore Cooper n'eût probablement pas « inventé » le roman américain » (Cabau 16). Dans la lignée du roman d'imagination s'inscrit la romance, « le roman romanesque » qui « au lieu d'être une représentation de la réalité, est la constitution d'un fait romanesque » (Cabau 17).

naît une nouvelle tonalité gothique dans la fiction contemporaine que Bernice M. Murphy nomme le « gothique de banlieue » et qualifie en ces termes :

Simply put, the Suburban Gothic is a sub-genre of the wider American gothic tradition that often dramatises anxieties arising from the mass suburbanisation of the United States and usually features suburban settings, preoccupations and protagonists. (Murphy 2)

Il apparaît clairement que ce gothique ressuscité repose sur une angoisse latente qui procède paradoxalement d'un décor familial. De la même façon que le décor prévalait dans le roman gothique du XVIII<sup>e</sup> siècle, on remarque qu'il est toujours à la source du « gothique de banlieue » et que la menace se loge dans la maison, qu'elle soit celle des voisins ou que le personnage en soit le propriétaire. Murphy montre que la maison, et la possibilité qu'elle soit hantée par des secrets en tous genres, est un lieu qu'ont voulu explorer non seulement les écrivains mais aussi les cinéastes si bien que ce renouveau gothique dépasse la seule fiction littéraire :

And yet, in the 60 years since the mass urbanisation of the United States began, writers, film-makers and the public at large have shown themselves more than willing to engage with narratives in which the niggling suspicion that something dark lurks below suburbia's peaceful façade is dramatically vindicated. (Murphy 1)

Avec la banlieue américaine, le gothique trouve son nouveau théâtre d'opération si bien que les sous-sols, les jardins, les greniers des maisons semblent toujours hantés. Lieu pourtant hautement sécurisé par des systèmes d'alarme toujours plus performants, la banlieue demeure le terrain de jeu privilégié du rôdeur, du violeur, mais aussi de l'envahisseur, qu'il soit étranger à la communauté urbaine ou à la communauté des hommes.

Comme le souligne Murphy, la menace émane souvent d'une source proche, principalement du foyer familial ou de la maison : « In the Suburban Gothic, one is almost always in more danger from the people in the house next door, or one's own family, than from external threats » (Murphy 2). L'analyse de Murphy se voit corroborée par celle d'Adam Begley qui, dans une critique publiée lors de la

parution de *The Ice Storm*, identifie le roman de Moody comme appartenant au « gothique de banlieue » :

Rick Moody's *The Ice Storm*, a bitter and loving and damning tribute to the American family, belongs to a subgenre I think of as suburban Gothic—tidy lawns and two-car garages, all the vulgar complacencies of affluence, mixed with brooding horror, melodramatic violence, extreme psychological states. (Begley *Contemporary Literary Criticism Select*)<sup>90</sup>

Begley inclut le « gothique de banlieue » dans un cadre social très délimité puisqu'il s'agit d'un type de fiction se déroulant exclusivement dans la banlieue résidentielle et aisée. Dans son article paru en 1994, le critique dresse un parallèle avec le roman de Jeffrey Eugenides publié un an plus tôt en 1993, *The Virgin Suicides*, qu'il considère comme instigateur du renouveau gothique. Il explique que le gothique ne tient pas tant au suicide des cinq sœurs qu'au mode narratif choisi puisque le récit se déploie selon les souvenirs livrés par bribes des adolescents qui les ont connues, les ont aimées et continuent d'être hantés par leur présence. Le processus est semblable dans *The Ice Storm* puisque la narration procède elle aussi du souvenir de Paul, l'adolescent ne révélant son identité de narrateur qu'à la fin du roman, au moment même où le lecteur comprend que vingt ans ont passé depuis les événements narrés. Ces points de vue contribuent à la veine gothique de ces textes dans la mesure où ce sont dans les deux cas des voisins qui se font les rapporteurs discrets des tragédies qui frappent les familles alentour : le suicide des jeunes filles, la mort de Mike Williams. Ainsi le choix narratif présuppose-t-il que la maison voisine recèle des secrets qu'il faut mettre au jour. On relèvera à ce propos que les secrets du voisinage font partie des onze motifs que Murphy recense dans une liste qui détaille les caractéristiques du « gothique de banlieue ». Retenons de sa liste quatre des onze particularités qu'il nous semble possible d'observer dans la fiction de Moody :

---

<sup>90</sup> L'article de Begley est reproduit en ligne sans pagination. Pour la référence complète, voir le lien URL dans la bibliographie.

- 3. Neighbours with something terrible to hide
- 6. A place haunted by the communal and familial past
- 10. Basements, crawlspaces and back gardens
- 11. A place in which the most dangerous threats come from *within*, not from without. (Murphy 3)

Murphy fait apparaître clairement que la menace émane du familial, du connu, du voisinage et qu'elle peut provenir du présent ou du passé familial. Begley quant à lui souligne que dans *The Ice Storm* le gothique ne s'observe pourtant pas tant dans l'univers confiné du foyer mais dans le combat entre l'individu et les éléments naturels, précisément entre Mike et la tempête de glace. Il attribue cette variation au fait que *The Ice Storm* soit plus ancré dans le style réaliste que ne le sont les romans d'Eugenides ou d'Antrim : « Moody is more committed to realism than either Eugenides or Antrim; many of his Gothic effects are the consequence of the ice storm » (Begley *Contemporary Literary Criticism Select*). Pour autant, cela n'enlève rien au caractère gothique de la menace qui provient bien d'un environnement familial. En effet, comme le critique le souligne, la mort de l'adolescent est moins la conséquence de la tempête que de son entourage familial et social : « But in fact the damage was done before the rain began to fall, before the temperature began to drop, when the Hoods formed bonds based on convention, predictable and soulless like the street plan of a subdivision » (Begley *Contemporary Literary Criticism Select*). La mort de Mike et celle des cinq sœurs prennent alors l'allure de crimes expiatoires destinés à punir, par la douleur, ceux qui en sont indirectement responsables et à tourmenter ceux qui leur ont survécu. Pierre-Yves Pétillon relève lui aussi le penchant gothique de la fiction de Moody mais aussi celle d'Eugenides « et ses cinq vierges et voisines faisant l'une après l'autre le saut de la mort dans l'odeur entêtante et funèbre des roses du Michigan » (Pétillon 2002, 62)<sup>91</sup>. Il souligne plus particulièrement chez Rick Moody, Jeffrey Eugenides mais aussi Donald Antrim, David Foster Wallace ou encore Jonathan

---

<sup>91</sup> La référence se trouve dans la note de bas de page numéro 2 de son article « Arias de l'hypertexte : Rick Moody ». (Pétillon 2002, 47)



Franzen<sup>92</sup> « un compulsif tropisme vers les enclaves, les lieux clos, les maisons, les manoirs “gothiques” » (Pétillon 2002, 57). Pétillon fait ici référence à la résidence familiale des protagonistes de *Purple America* qu’il compare à un « manoir Tudor » (Pétillon 2002, 60) tandis qu’il relève également que l’action se déroule lors d’Halloween, moment privilégié pour faire resurgir les fantômes du passé.

Si les conditions pour que la menace s’insinue sont donc souvent réunies, les causes profondes de celle-ci demandent encore à être exhumées. Murphy avance l’hypothèse que, dans « le gothique de banlieue », la menace que représente le corps familial s’enracine plus profondément dans une histoire nationale. La menace gothique ferait affleurer un malaise proprement américain car lié à une névrose nationale :

Consequently, in the American gothic, the family home replaced the castle as the central locus of terror. The intense, at times, overtly claustrophobic, focus upon the family (or pseudo-family) that informs so much of the Suburban Gothic is rooted, as are so many other American obsessions and neuroses, in the nation’s Puritan past. (Murphy 105)

La maison cristallise ici le lieu de la menace. Dans une telle perspective, on pourrait dire que le « gothique de banlieue » déplace au sein du foyer et de la famille un dialogue entre le passé et le présent observable plus largement dans la tradition gothique. Il nous faut ainsi nous détourner du seul « gothique de banlieue » pour comprendre les causes plus générales de la menace qu’explore par ailleurs Eric Savoy dans son chapitre intitulé « The Rise of American Gothic ». Celui-ci donne une couleur aux névroses et obsessions que Murphy identifie dans le passage cité ci-dessus. Sombres et noires, ces obsessions se manifestent, selon lui, à travers des formes littéraires qui suggèrent un passé national troublé :

---

<sup>92</sup> Pétillon surnomme Antrim, Moody, Eugenides et Wallace les Quatre Fantastiques et les caractérise ainsi : « Dans la squadra qui s’avance, qui s’avance sur fond de mauve fin-de-siècle, depuis le milieu des “nonanties”, la “squadra des quadra”, les “Fabulous Four”, les Quatre Mousquetaires, Rick Moody serait le d’Artagnan, flamberge au vent, panache – et bravoure » (Pétillon 2002, 57). Jonathan Franzen est décrit comme le cinquième du groupe.

I want to locate the rise of American Gothic and its powerful appeal in certain verbal devices or *figures*. As I broadly define them, these include fictional specters and authorial personae, rhetorical strategies for meditating on America's perplexing history, and strange uses of tropes, such as metaphor and personification, that *turn* language (to "trope" means to "turn") toward suggestions of distinctive and dark American obsessions. (Savoy 167)

L'analyse de Savoy convoque immédiatement la métaphore centrale qui gouverne le roman *The Black Veil* jusque dans son titre : le voile noir. En effet, le voile noir manifeste le péché en même temps qu'il le rend indéchiffrable. La traduction française du titre du roman souligne l'obsession que représente la recherche du voile noir, une quête qui, à défaut d'aboutir à la stabilisation d'un sens unilatéral, conclut sur l'éclosion et l'épuisement de tous les sens du motif. Ainsi que nous l'avions déjà souligné précédemment, les dernières pages du roman, à trop vouloir éclaircir le sens de l'adjectif « black » ne font que l'assombrir davantage donnant l'impression que la coda du texte est une immense tache noire qui rend manifeste la noirceur de la nation américaine<sup>93</sup>. Allan Lloyd Smith quant à lui insiste sur le caractère éminemment gothique du voile noir, démontrant par la même occasion que la nouvelle, « The Minister's Black Veil », s'inscrit dans une tradition gothique manifeste :

Hawthorne has taken a familiar Gothic device, the mysterious veil, and centered it as the obsessive focus of the text: it might represent penitence, a consciousness of personal wrongdoing, or it could be a figure of the sins of everyone. (...) This figure of an enigmatic "something else", replete with meanings but not decipherable, can be said to haunt American Gothic writing. (Lloyd-Smith 72)

On remarque immédiatement que l'analyse de Lloyd-Smith accentue le caractère énigmatique du voile qui offre une combinaison infinie de significations. Le voile inaugure un large champ des possibles en même temps qu'il signale son impossible lisibilité. Ainsi semble-t-il signifier « autre chose », son sens étant toujours voué à demeurer manquant. Le voile noir de Moody et le voile noir de Hawthorne mettent

---

<sup>93</sup> Voir l'analyse des dernières pages de *The Black Veil* au chapitre trois. On en rappellera seulement cette citation : « *the real American color is black* » (BV 302).

en marche une quête de sens qui ne mène pourtant qu'à toujours plus d'impénétrabilité et d'obscurcissement. On pourra même suggérer que le voile noir fonctionne plus généralement comme une métaphore chromatique de ce que représente l'essence du gothique : la dissimulation, la spectralité et la noirceur. On comprend alors que si le voile noir peut être soulevé, il ne révèle pourtant jamais que d'autres secrets et surtout d'autres méfaits. Faire resurgir ce qui a voulu être enfoui et oublié est en effet l'une des fonctions typiques du gothique qu'identifie Eric Savoy : « the Gothic (...) embodies and gives voice to the dark nightmare that is the underside of "the American dream" » (Savoy 167). Convenant que son observation, aussi fondée soit-elle, relève d'un cliché fréquemment associé au gothique, Savoy préfère reconfigurer cette idée en l'analysant à travers le prisme d'un dialogue spectral entre le présent et le passé<sup>94</sup>. Au voile identifié par Lloyd-Smith comme étant un motif gothique, Savoy ajoute le fantôme comme étant lui aussi une manifestation du gothique par le lien qu'il établit entre le passé et le présent. Si son recours aux analyses de Nicolas Abraham rejoint celles que nous développons précédemment, il n'en demeure pas moins qu'elles cristallisent le paradoxe énoncé au début de ce chapitre, à savoir que la résurrection d'un corps annonce aussi la décomposition d'autres corps. Bien que le fantôme soit en effet une figure de résurrection, de recomposition, et de reconfiguration, il est également annonciateur d'une menace, d'un dysfonctionnement à venir, d'un possible désordre qui peut affecter le corps physique comme le corps social. Savoy met en avant la portée gothique du fantôme à la lumière des analyses de Nicolas Abraham et explique : « The spectral, disembodied, or ventriloquized voice – instrumental in the Gothic's alignment of present and past – might be understood as an example of what Nicolas Abraham has called "the phantom" » (Savoy 174). On relèvera avec

---

<sup>94</sup> À propos du fait que le gothique manifeste l'envers du rêve américain, Savoy écrit : « These clichés, and the impulses in American life that they represent, are not in mere opposition; they actually interfuse and interact with each other. This realization will take us far in understanding the odd centrality of Gothic cultural production in the United States, where the past constantly inhabits the present, where progress generates an almost unbearable anxiety about its costs, and where an insatiable appetite for spectacles of grotesque violence is part of the texture of everyday reality » (Savoy 167).

intérêt que le fantôme se définit lui aussi de manière paradoxale puisqu'il est décrit comme une voix dés-articulée, comme une présence qui, en même temps qu'elle surgit, signale sa propre spectralité. On pourra dire que le fantôme a une portée gothique dans la mesure où il fait et défait à la fois : il fait émerger le passé tout en libérant la possibilité de défaire le présent. C'est précisément cet ordre précaire qu'il fait advenir qui participe du gothique, principalement parce qu'il diffuse une menace dont les causes se logent dans un passé trouble.

La menace provient-elle toujours d'une résurgence du passé ? La question mérite d'être posée, notamment parce que le gothique, et plus précisément, le « gothique de banlieue » a paradoxalement donné naissance à une catégorie de romans bien particuliers qui recourent à la science-fiction pour délocaliser la menace dans un décor non familier tandis qu'elle émane de l'extérieur.

Dans son essai consacré au « gothique de banlieue », Bernice M. Murphy démontre que l'autre versant de la menace, lorsqu'elle est envisagée comme extérieure, se traduit en littérature ou au cinéma par des œuvres qui recourent à la science-fiction pour faire figurer explicitement une menace qui guette tout en affectionnant particulièrement la mise en scène de la capitulation de l'homme devant une force extraordinaire venue prendre possession de son corps physique :

Alongside the so-called 'Creature-Features' of the 1950s and early 1960s, the body-replacement narrative<sup>95</sup> – in which loved ones, friends and neighbours are invisibly “taken over” or “replaced” by threatening, usually alien forces who seek to overthrow everything that God-fearing, freedom-loving Americans hold dear – became one of the most obvious tropes in American horror and science fiction. (Murphy 76)

---

<sup>95</sup> Murphy explique ce qu'est le « body-replacement narrative » à la lumière de deux romans de science-fiction adaptés ensuite au cinéma, *The Puppet Masters* (1951) de Robert Heinlein et *The Body Snatchers* (1955) de Jack Finney. Dans le roman de Heinlein, une soucoupe volante se pose dans un jardin de l'Iowa et libère des extra-terrestres, qui en se logeant dans la nuque des humains, viennent contaminer la population. Dans le roman de Finney, l'un des personnages ne reconnaît plus un proche parent et c'est un questionnement sur l'identité, souvent duelle, qui surgit alors. Dans les deux cas, le danger s'imisce dans la communauté par la contamination de l'un de ses membres, une manière d'illustrer, dans un contexte de chasse aux communistes, que l'ennemi peut se loger dans la maison voisine.

Bernice M. Murphy révèle ici le caractère hybride du « gothique de banlieue » en montrant qu'il se nourrit à la fois de science-fiction, de fantastique et d'horreur. Son analyse nous invite nécessairement à nous interroger sur *The Four Fingers of Death* dans la mesure où la main coupée et contaminée de l'astronaute symbolise parfaitement la menace extérieure. Il semble toutefois, qu'en projetant le lecteur en 2026 dans le désert de Sonora, le roman prenne le contrepied total du « gothique de banlieue » qui pouvait pourtant être perçu dans le film original. En effet, *The Crawling Hand* en revêt les caractéristiques principales dans la mesure où la main qui s'invite dans une petite ville de banlieue met en danger la sécurité des habitants. On envisagera la main comme une menace extérieure dans la mesure où, non articulée au corps de l'astronaute décédé, elle n'appartient plus au corps humain et fonctionne comme un corps étranger dangereux. Il nous semble d'ailleurs que la main donne corps à une menace plus diffuse qui s'observe tout au long du roman et dont nous tenterons de comprendre l'origine.

En effet, si le roman s'éloigne de l'environnement traditionnel de la banlieue et donc défamiliarise le décor habituel du « gothique de banlieue », il nous semble que c'est dans le but d'en parodier les codes. La main qui, dans le film, tue d'emblée et représente la seule source de la menace n'apparaît dans le roman que tardivement, à la fin du Livre Second, et vient finalement cristalliser une menace plus diffuse qui tout au long du texte prend plusieurs formes. L'introduction fait immédiatement état de la possibilité d'une menace dont la nature peine à se laisser identifier. Alors que le narrateur décrit la beauté des couchers du soleil dans le désert, on peut lire : « The flyboys from the regional air force base were out in the evening sky in profusion, protecting us from an ill-defined enemy » (*FFD* 16). La menace future vient d'ailleurs puisqu'elle n'est pas circonscrite dans l'espace du foyer ou de la maison. À l'espace clos de la banlieue et de ses pavillons cossus, Moody oppose l'étendue infinie du désert et décroïssonne ainsi la menace en l'ouvrant aux grands espaces, qu'il s'agisse de l'espace aérien ou celui des terres sauvages et peu peuplées. Si l'espace confiné de la banlieue disparaît au profit d'un territoire immense, on remarque que cet environnement, aussi sauvage qu'il puisse paraître, demeure paradoxalement réglementé par un code strict de la propriété privée et

rappelle ainsi avec ironie l'une des valeurs fondamentales de la nation américaine. Une scène de *The Four Fingers of Death* semble particulièrement parodier cette valeur et la tenir directement responsable du sentiment croissant de menace qui s'insinue dans la population. Dans le Livre Second, la menace prend les traits d'un homme dont on ne connaît ni le nom, ni le visage car il est seulement décrit en ces termes : « the sunglasses-wearing American Indian man » (*FFD* 359). L'accoutrement de l'intrus parodie les caractéristiques de l'ennemi menaçant qui se cache derrière ses lunettes pour demeurer invisible. L'homme, qui s'est égaré en voiture, est entré accidentellement sur la propriété privée de Bix Rafferty qui, toujours aux aguets, vit seul sur le site de son exploitation minière. Bien qu'il soit décrit comme un Indien d'Amérique, « an American Indian », l'homme est considéré comme une menace par Bix Rafferty qui entreprend de lui donner une leçon sur les valeurs de la communauté américaine et plus particulièrement sur celle, fondamentale, de la propriété privée :

[W]hat I want to say is that *possession* is central to what we have going on right here, in this region, good or ill, and possession confers certain kinds of rights and expectations upon him who is doing the possessing, because him who possesses *nothing* has no dignity and no livelihood, because when you come driving in here, like you are the gypsy, the tinker, the vagabond, who doesn't understand one thing about how we have made this desert here into a land of *possession*, well, then that's a conflict in need of resolution... (*FFD* 359).

On remarquera que le personnage exclut d'emblée son interlocuteur en clivant son discours entre une première personne du pluriel et une deuxième personne du singulier, désignant ainsi clairement que l'étranger n'a pas sa place parmi la communauté d'individus que Bix Rafferty représente. Tout se passe comme si la scène était une parodie de l'expansion territoriale américaine tant les deux personnages représentent des stéréotypes. Bix Rafferty, pistolet à la main, est prêt à tirer sur l'Indien qui, malgré sa légitimité à occuper ce territoire, est traité comme un fugitif et un vagabond. Rafferty lui rappelle en effet que l'individu n'a plus sa place sur le territoire conquis car la terre est affaire de possession mais surtout de propriété privée. Il faut noter que tout au long de la scène, la violence émane de Bix

Rafferty et non de l'Indien qui obtempère sans résistance. La violence est unilatérale mais nécessaire pour résoudre ce que Rafferty considère être un conflit. La scène reprend tous les codes de la conquête de l'Ouest pour les vider de leur sens : l'Indien ne riposte pas et explique même son empressement à fuir : « Can you please *not* point that at me? I'm happy to turn my car around right now and go back the way I came, honest to God » (FFD 360). Son obéissance désespère Bix Rafferty qui se voit toutefois obligé de faire feu sur sa voiture pour être fidèle à la tradition du pionnier qui conquiert et protège sa terre par la violence :

I was about to fire from this foreign-made and damned reliable firearm over the hood of your vehicle a symbolic shot, a shot designed to avoid going through any kind of soft tissue, so that you would know that the law permits me to fire upon persons who I believe are a threat to my property. (FFD 360)

Le tir symbolique qu'il porte à la voiture de l'Indien achève de démontrer le caractère parodique de la scène dans laquelle culmine une violence gratuite censée mettre un terme à une menace pourtant inexistante. Bix Rafferty épuise ici le sens du deuxième amendement qui se trouve dans The Bill of Rights, à savoir que le droit de chaque individu à porter une arme doit être respecté<sup>96</sup>. Il semble ainsi que sa violence soit en partie imputable à une forme de fidélité aux principes fondamentaux américains mais qu'elle soit ici vidée de son sens. On relèvera pour finir que l'Indien ne donne jamais son nom et que son identité fait même l'objet d'un oubli volontaire :

“What did you say your name was?”  
“I didn't say. You're going to forget I was ever here. I promise.”  
“I certainly am (...). I'd be just as happy to omit your name if that's your wish.” (FFD 360)

Il est intéressant de noter que l'Indien ne décline pas son identité car il sait pertinemment qu'elle est vouée à être immédiatement oubliée. L'Indien promet

---

<sup>96</sup> Voir l'amendement II de la Constitution américaine : « A well regulated Militia, being necessary to the security of a free State, the right of the people to keep and bear Arms, shall not be infringed ».

même à Bix Rafferty qu'il oubliera très vite sa présence intrusive, comme on chasse un mauvais rêve. L'homme aux lunettes noires prend alors pour fonction symbolique de confronter l'Américain – qu'on devine blanc<sup>97</sup> – à sa propre histoire et à en révéler l'envers. Parce qu'il n'a ni nom, ni visage, l'homme aux lunettes noires peut lui aussi être envisagé comme une sorte de figure fantomatique qui vient tourmenter l'homme blanc jusque sur ses terres. On remarque que le récit donne corps à la menace, représentée par l'Indien, en même temps qu'elle la déréalise, en le privant de traits et de nom. C'est en ce sens là que la scène nous semble parodique car elle prend le contrepied de la menace telle qu'elle pouvait exister dans le film original. En effet, si, dans le film, la menace, en tant que main désolidarisée du corps de l'astronaute, est extérieure, dans le roman, elle nous semble procéder de l'intérieur, la main n'ayant pour effet que de cristalliser toutes les formes de menaces présentes dans le texte. Ce déplacement nous semble visible dans l'identité de celui qui menace : il est « American Indian », c'est-à-dire qu'il représente une menace à la fois intérieure et extérieure, une menace à laquelle la communauté américaine a paradoxalement donné naissance, une identité qu'elle seule a envisagée comme menace.

Si la scène se passe dans un espace temps anticipé – nous sommes en 2026 dans un territoire nommé NAFTA<sup>98</sup> – la menace vient moins du futur que du passé, elle est moins extérieure qu'intérieure. La main contaminée ne fait qu'exagérer dans le roman la peur de l'invasion mais symbolise surtout la peur qu'un corps étranger s'immisce et mette en péril la communauté. Le gothique du film original se voit parodié non seulement parce que la menace est décroisée et extraite de l'environnement confiné des banlieues mais aussi parce que, déclinée sous plusieurs formes, elle est exagérée. *The Four Fingers of Death* ne relève pas du « gothique de banlieue » mais il en offre une parodie délocalisée dans le désert, exagérant la fascination que la menace exerce dans les romans de science-fiction.

---

<sup>97</sup> On relèvera d'ailleurs que Bix Rafferty habite Rio Blanco, la rivière blanche, qu'on peut entendre aussi comme la rivière des Blancs.

<sup>98</sup> On rappellera que les États-Unis ne sont plus désignés que par l'acronyme NAFTA soulignant que ce territoire est avant tout une zone d'échanges commerciaux.



Bernice M. Murphy suggère que ce goût pour la menace est une réaction à la disparition d'un ordre traditionnel :

Although, most obviously, it is a tale of insidious alien invasion, it is also a commentary on the death of an old way of life, and of the ways in which the apparently unstoppable forces of modernity and technology are changing an idyllic little town into something strange and unfamiliar. (Murphy 77)

On remarque une nouvelle fois que la menace, même lorsqu'elle surgit dans un roman de science-fiction ou d'anticipation, repose sur une résurgence du passé, fait advenir un ordre précaire et annonce la mise à mort d'un environnement familial. La menace serait donc toujours spectrale parce que liée à une histoire familiale ou nationale. C'est ce qui fait sans doute dire à Kenneth Millard, à propos de *Purple America*, que le roman est gothique parce qu'il ressuscite un passé disparu : « The novel feasts on the past, and it seems to know that feasting is what the gothic does best » (Millard 256). Il nous faut désormais comprendre en quoi le roman, tout en se repaissant des ruines du passé, déconstruit le gothique jusqu'à l'épuisement et à la parodie.

## **b) *Purple America* ou la parodie gothique**

Dès l'introduction de son article consacré à *Purple America*, Kenneth Millard suggère que le roman de Moody est doublement parodique : « The novel is a contemporary suburban parody of the gothic, or even a gothic parody of the gothic » (Millard 256). Millard en donne pour preuve le renversement systématique des éléments caractéristiques du gothique en reprenant notamment la liste établie par Leslie Fiedler dans son essai *Love and Death in the American Novel* :

In 1960 Leslie Fiedler formulated an outline of American gothic "tradition" that characterized it as having a penchant for "transcending the limits of taste and endurance," a particular attitude to the past as "something lapsed or outlived or irremediably changed," and an interest in "certain special guilts" that are quintessentially American. (Fiedler in Millard 256)

En s'appuyant sur l'analyse de Leslie Fiedler, Kenneth Millard démontre que le roman de Moody ravive une veine gothique pour mieux la déconstruire. Si, comme nous le faisons remarquer précédemment, le gothique repose sur un dialogue spectral entre le passé et le présent, dans *Purple America*, le présent se voit plutôt submergé par le passé. Les tentatives d'en célébrer sa grandeur n'ont d'égaux que la petitesse et la décadence du présent. L'expression gothique de la menace qui s'insinuait dans un dialogue entre le passé et le présent nous semble être supplantée, dans *Purple America*, par une contamination du présent par le passé dont l'illusion de grandeur se voit sans cesse mise à mal. L'enjeu sera pour nous d'analyser cette décomposition générique afin de souligner que la résurrection du gothique a une visée parodique et satirique comme nous le verrons principalement à travers la figure du protagoniste Hex Raitfliffe.

On notera pour commencer que le chapitre trois ramène le lecteur en 1959, année au cours de laquelle la famille Raitliffe quitte un New York jugé menaçant et choisit de s'installer dans la banlieue, synonyme de sécurité :

He was seven when they moved here from the city, away from the predations of what used to be called simply *Town* – the ghettos, the crime, the immigrants, the other classes – when they moved here according to that *theory of paradise*, that theory of the fifties, when they moved to Fenwick, Conn., to Flagler Drive... (PA 18)

La banlieue tient la menace à l'écart car elle est un territoire de claustration totalement hermétique. Rien ne s'insinue dans ce paradis<sup>99</sup> regagné car l'espace y est clos. On notera d'ailleurs que la maison des protagonistes est un espace surprotégé car, contrairement aux demeures voisines, la résidence familiale est dotée d'un portail imposant, « forbidding portal » (PA 18). Le « manoir gothique »,

---

<sup>99</sup> Il n'est pas rare que la banlieue, dans les années 1950 et 1960, soit désignée comme un paradis terrestre. C'est d'ailleurs un terme qu'emploient fréquemment les historiens de la période. On citera par exemple l'article de Frederick R. Karl, « The Fifties and After: An Ambiguous Culture » : « Little could be more utopian than the rapid growth of the suburbs in the fifties and radical desertion of the city on the part of those who could. (...) With G.I. loans and easy terms, the government offered an earthly paradise » (Karl in Hendin 64).

pour reprendre l'expression de P-Y. Pétilion, interloque par l'opulence de ses jardins, de sa façade mais aussi par son architecture inspirée d'une maison Tudor. Sur la porte d'entrée, on y trouve une gargouille : « Brass gargoyle door knocker » (PA 18). À l'intérieur, la maison regorge d'antiquités et de portraits faisant figurer des personnages marquants de l'Amérique coloniale : « *So, as you passed through the main entrance and into the foyer, as his mother might have said, you came first upon the Pilgrim-era New England portraits she had collected back then, portraits from antique stores and flea markets* » (PA 18). La maison, figée dans le passé, ne laisse rien filtrer, elle accumule les reliques d'un temps disparu que la mère conserve précieusement. Si elle semble à son aise dans cet amoncellement de souvenirs, le fils ne s'est jamais senti à sa place dans cette maison. Son « chez lui », c'est l'Upper East Side où il est né, a grandi, et qui est décrit comme sa « vraie maison » : « his rightful home » (PA 19). La maison de Flagler Drive ne serait donc pas la « bonne » et le déménagement est vécu par le garçon de sept ans comme un déracinement, « a relocation » (PA 19). L'imposant portail dans l'allée semble donc moins ouvrir la porte du paradis que celle de la maison hantée. Les portraits accrochés aux murs sont autant de spectres qui créent un malaise chez l'enfant et son beau-père : « Most of them gone now or mislaid, because Lou Sloane seemed to feel confused, as Hex did himself, by the fact that these people were not actually relatives » (PA 18). Il est intéressant de relever que le processus de défamiliarisation propre au gothique est à entendre au sens littéral du terme : la maison fait peur car elle est hantée de fantômes qui ne sont ni familiers ni familiaux mais nationaux, elle est peuplée de figures étrangères qui, dans le même temps, appartiennent à l'histoire collective. *Purple America* s'ouvre donc comme un classique du « gothique de banlieue » dans la mesure où la menace se loge à l'intérieur même du foyer et procède d'un malaise lié à la convergence d'une histoire familiale et nationale.

La maison abrite aussi dans son architecture des fantômes littéraires. Le plus visible est une nouvelle fois celui de Nathaniel Hawthorne qui resurgit au détour de la description de l'un des escaliers de la maison :

*So I'm wandering about getting totally confused about where the kitchen is because I came down from the front stairs and overlooked the back staircase for the servants – it's this house-of-the-seven-gables staircase that leads straight into the pantry where there are a thousand glass cases full of china and crystal and gravy boats and samovars, foot lockers for the silver. (PA 173)*

La narratrice, ici Jane, une ancienne camarade de classe devenue, le temps d'un week-end, la maîtresse de Hex, compare l'escalier à celui de la *La Maison aux Sept Pignons*, la romance gothique publiée par Hawthorne en 1851 qui a pour décor principal une vieille demeure d'inspiration georgienne bâtie sur la tombe d'un certain Maule, un sorcier mort sur l'échafaud, dont l'ombre continue de planer sur ceux qui occupent la maison<sup>100</sup>. La référence au roman gothique de Hawthorne est redoublée par le nom de famille de la jeune femme, Jane Ingersoll qui renvoie directement à celui de la cousine de l'écrivain, Susannah Ingersoll, jadis propriétaire de la maison aux sept pignons. Peut-être faut-il entendre également dans le prénom de Jane celui d'une autre héroïne gothique, Jane Eyre ? En tout cas, l'escalier qu'elle emprunte la mène, au dernier étage de la maison, chez celle qui est pareille à la « folle du grenier » dans le roman de Charlotte Brontë et qui, dans *Purple America*, prend les traits de la mère de Hex, Billie Raitliffe, que la maladie condamne à demeurer alitée : « *Then I go upstairs and she's all right, half asleep, but otherwise fine (...) except that she sort of smells bad*, Jane whispers this, *she didn't smell like roses and I was worried, you know, is it unhygienic or something?* » (PA 174). Jane fait le lien entre l'espace de la mère, situé au dernier étage et celui du fils situé au rez-de-chaussée, celui de Hex Raitliffe dont le patronyme fait encore surgir un autre nom, celui de Heathcliff, le héros gothique d'Emily Brontë dans *Wuthering Heights*. Si les deux personnages sont violents par amour, Hex apparaît toutefois comme une version dégénérée du héros de Brontë car

---

<sup>100</sup> Le Colonel Pyncheon choisit d'ériger sur la tombe du vieux Maule sa demeure familiale au risque de la voir hantée par le souvenir de celui-ci : « [H]e was about to build his house over an unquiet grave. His home would include the home of the dead and buried wizard, and would thus afford the ghost of the latter a kind of privilege to haunt its new apartments, and the chambers into which future bridegrooms were to lead their brides, and where children of the Pyncheon blood were to be born » (Hawthorne 1999, 4).

sa cruauté envers les femmes se traduit par une brutalité physique extrême. Hex n'est pas dévoré par l'amour qu'il porte à Jane Ingersoll, mais seulement par une sexualité qu'il n'est pas capable de contrôler<sup>101</sup>. L'escalier des Raitliffe fait donc communiquer des figures gothiques que le roman ressuscite à grand renfort d'allusions savamment déposées par l'auteur comme un jeu de piste proposé à son lecteur. La veine gothique du roman est un parcours visuel et sonore que le lecteur doit savoir observer et entendre, à la fois dans l'architecture de la maison mais aussi dans les noms des personnages. Le roman bourdonne ainsi de sonorités gothiques. La maison des Raitliffe est hantée par des figures du gothique qui, toutes, se voient écornées les unes après les autres, amoindries et parodiées. Tout se passe comme si l'accumulation des références gothiques avait pour objet de contrer l'épuisement du gothique dans un mouvement de compensation et de comblement qui, selon Millard, préside à la composition du roman : « Purple prose is a disparaging term for over-elaborate writing, but in Moody's novel the baroque is made to work as a counterpoint to the exhausted » (Millard 266)<sup>102</sup>. Pour Millard, le foisonnement du langage et le caractère éclectique du roman offriraient un contrepoint à la dynamique de déperdition qui, en parallèle, menace le récit. Par analogie, on proposera que la résurrection du gothique ne fait que souligner son caractère artificiel et parodique, le tout dans une logique d'imitation et d'épuisement qu'on trouve déjà aussi dans un autre roman publié en 1985, *Carpenter's Gothic* de William Gaddis. Le manoir gothique des Raitliffe ranime en effet l'ombre de la vieille maison dont le gothique charpentier est un faux. Comme le fait remarquer Pierre-Yves Pétilion : « Dans le roman de Gaddis, le style "gothique" a été imité en

---

<sup>101</sup> La frustration sexuelle de Hex est telle qu'au moment de faire l'amour avec Jane il est incapable, trop impressionné par la réalisation de son fantasme d'adolescent. Il finit par l'attacher au pied de son lit et à se masturber honteusement devant elle. L'amour qu'il prétend lui porter ne se traduit que par un plaisir exclusivement solitaire : « [A]nd there's the sound of him doing it, holding down her one wrist with his right hand, with his left doing whatever it is he's doing, puttering, groaning, and then he clamps his hand over her mouth, not so that she can't breathe, *Shh shh*, not to frighten her, but so that she will hear his next stupendous declaration, the language of purely glandular secretions, *I love you I love you I love you I love you* » (PA 208-209).

<sup>102</sup> À propos du rapprochement possible entre le titre *Purple America* et l'expression « purple prose » ou « purple patch », voir notre chapitre deux.

plein XIXe victorien, et pas par un gentilhomme anglais : maladroitement, par un charpentier de village, un péquenaud de la campagne américaine qui en a donné une contrefaçon bizarre, grotesque » (Pétillon 2003, 704). On pourrait presque se demander si le faux manoir gothique des Raitliffe n'est pas à envisager à son tour comme la parodie gothique du gothique charpentier de Gaddis tant il abrite des fantômes dans ces moindres recoins. On remarquera au passage que la saison est la même que dans le roman de Gaddis, Halloween, « la fête américaine des masques et des morts » (Pétillon 2003, 703).

Quoi de plus adapté alors qu'une maison hantée pour un récit qui se déroule le temps du week-end d'Halloween et donne à son protagoniste un surnom qui dit déjà la hantise ? Hex est « le masculin de sorcière » (Pétillon 2002, 60) mais il est aussi un verbe qui signifie « jeter un sort ». Cependant, dans le roman de Moody, Hex est plutôt celui à qui un sort a été jeté. C'est le surnom de celui qui a été victime d'une malédiction. Là encore, il faut entendre ce terme dans son sens le plus littéral : Hex est maudit car il « dit mal », affublé d'un bégaiement qui l'empêche de communiquer normalement. On pourra noter également qu'en anglais la malédiction ou le sort se dit « spell »<sup>103</sup>, un nom qui renvoie ironiquement à l'orthographe dont on observe pourtant la mise à mal tout au long du roman à travers les balbutiements du héros. En réveillant l'imaginaire de la malédiction et de la sorcellerie, le surnom du protagoniste exagère aussi la portée gothique du roman et la parodie. Si le gothique, comme nous l'avons déjà fait remarquer, repose principalement sur un dialogue entre le passé et le présent, la communication entre les deux est doublement coupée : sur un plan métaphorique d'une part, en raison du défaut de langue qui accable celui qui travaille ironiquement dans le monde de la communication et de la publicité, sur un plan onomastique d'autre part, puisque Hex peut également s'entendre sans le « h » et faire référence à la préposition latine « ex » signalant là un rapport au passé à sens unique. Ainsi Hex est-il un personnage qui ne vit que dans le passé ou, pour le dire autrement, que le passé

---

<sup>103</sup> Dans *The Black Veil*, le lien entre le nom « hex » et « spell » est rendu explicite dans la phrase suivante : « I had woken on Christmas Day with a hex on me. A bad spell » (BV 84).

précède et rattrape. Sommé par sa mère malade de venir à son chevet, il pousse la porte d'une maison qui est comparée à un « mausolée »<sup>104</sup>, il entre dans un tombeau entièrement dédié au passé. On relèvera d'ailleurs le commentaire du narrateur lorsqu'il décrit Hex se déplaçant dans la maison : « Taking his time. The past gathering around him » (PA 18). Hex a pour mission de retenir le passé car le roman s'ouvre sur deux départs, l'un réel du beau-père qui vient de quitter sa mère, l'autre métaphorique, de la mère qui, en phase terminale, est sur le point de s'en aller elle aussi. L'enjeu est de donc nier la situation présente pour tenter de retrouver la situation d'avant, la maison Raitliffe n'abritant que le spectre d'un bonheur familial disparu depuis longtemps. On est en somme assez proche de ce que Mathieu Duplay nomme dans *Carpenter's Gothic* la « temporalité paradoxale, car orientée à la fois vers le passé et vers l'avenir, vers la prise de conscience future d'une perte toujours-déjà consommée, vers la manifestation encore à venir d'un néant où viendra s'abîmer d'un coup tout ce qui aura été... » (Duplay in Sammarcelli 198). Dans *Purple America*, la perte est toujours à la fois un préalable et un horizon, le beau-père est parti, la mère menace de partir à son tour. Le nom du protagoniste nous semble doublement faire référence à la perte et à sa possibilité : Hex est une forme amputée qui souligne la déperdition du nom original, Dexter Allen Ashton Raitliffe, en même temps qu'elle fait entendre le « ex » latin qui souligne combien celui-ci est toujours déjà obsolète, le présent étant voué à être contaminé par le passé. Le surnom du protagoniste génère un foisonnement de sens qui peut être infini car le nom peut aussi se lire comme une seule lettre, le X ou l'inconnue mathématique. Il est X ou Y, tantôt la résurrection de Billy Budd, le marin de Melville qui, comme lui, bégaie, tantôt celle de Huckleberry Finn, perché en haut de son arbre – il est un héros, un anti-héros, il est tout et rien à la fois.

Le X de Moody fonctionnerait alors comme le A de Hawthorne à cela près que le X explicite encore davantage l'instabilité du sens qui était seulement suggérée par la lettre hawthornienne. Le X signale et révèle l'inconnu que la lettre A tentait de

---

<sup>104</sup> « Which is to say that a long story begins here, with Hex – who usually avoids his mother, her husband, and the *mausoleum* they inhabit – installed at home, going through the house turning on lights » (PA 18).

couvrir et de dissimuler si bien qu'on peut l'envisager lui aussi comme une parodie du A de Hawthorne – le X met au jour de manière trop visible ce que le A s'employait à cacher. Le surnom du protagoniste contribue à priver celui-ci d'une identité claire ce qui explique sans doute pourquoi il s'essaie à toutes sortes d'attitudes et de comportements. L'épuisement du sens contenu dans son nom rejailit sur l'épuisement même de la notion de héros dont le narrateur, dès l'ouverture du roman, donne une définition paradoxale : « Hex Raitliffe. And if he's a hero, then heroes are five-and-dime, and the world is as crowded with them as it is with stray pets, worn tires, and missing keys » (PA 7). La phrase achève de donner un caractère profondément aporétique à l'identité du personnage principal et souligne que celui-ci aurait pu prendre les traits de n'importe qui d'autre. Hex Raitliffe est un type de personnage, un type de héros ou plutôt d'anti-héros, d'où la lettre X qui le caractérise. La phrase accentue l'épuisement de la notion de héros dans la mesure où les images convoquées par la comparaison traduisent la lassitude et la déperdition.

Il nous semble que c'est précisément l'identité aporétique du protagoniste qui génère la tonalité parodique à l'œuvre dans le roman. Le X de Hex contraint le personnage à résoudre l'équation mathématique qui le caractérise, d'où la quête d'identité qui l'anime. Une quête qui ravive dans sa suite celle d'un passé grandiloquent dont les signes de décadence semblent pourtant déjà visibles et prévisibles.

Kenneth Millard compare *Purple America* à un roman d'apprentissage, à un *Bildungsroman* qui non seulement met en marche une quête d'identité individuelle mais aussi une quête d'identité nationale : « *Purple America* is another novel in the line of American end-of-innocence narratives that goes right back to the birth of the nation... » (Millard 256). Fidèle à la tradition du roman gothique américain, *Purple America* fait converger l'histoire familiale et l'histoire nationale. Toutefois, il serait peut-être plus exact d'envisager cette œuvre comme une parodie du *Bildungsroman* car l'initié a déjà trente-huit ans et la durée de son apprentissage n'excède pas trois jours. Il nous faudra peut-être alors moins envisager sa recherche comme une quête



qu'une fuite car, comme le souligne Pascale Antolin, « la satire s'appuie sur le style hyperbolique du récit de quête » (Antolin 75).

Dans *Purple America*, les fuites et les échappées sont constantes et accompagnent les personnages dans des mouvements vers l'avant et l'arrière. Il est d'ailleurs constamment question de flux, de reflux, de liquides qui s'échappent et s'écoulent à la fois de la mère mais aussi dans la mer – les eaux irradiées de la centrale nucléaire de Millstone menacent de contaminer la baie de Niantic. Hex est souvent décrit comme un personnage en fuite : on le voit tantôt fuir la maison de sa mère, fuir certains étages de la maison, fuir son beau-père, fuir la police mais quel que soit le chemin qu'il emprunte, on notera que celui-ci ne va jamais très loin et on pourra s'interroger sur le sens de son irrésistible retour vers la côte, vers l'océan. Dans son essai, *Love and Death in the American Novel*, Leslie Fiedler fait remarquer que le héros typique de la fiction américaine, depuis le personnage de Rip Van Winkle<sup>105</sup> créé par Washington Irving, est un homme en fuite :

Ever since, the typical male protagonist of our fiction has been a man on the run, harried into the forest and out to sea, down the river or into combat – anywhere to avoid “civilization”, which is to say, the confrontation of a man and a woman which leads to the fall to sex, marriage and responsibility. (Fiedler 24)

La description que fait Leslie Fiedler du héros américain semble en tout point correspondre à celle du personnage de Moody. La fuite de Hex est caractéristique d'une fuite non pas en avant mais en arrière. En effet, celui-ci refuse de voir le temps qui passe et la mort prochaine de sa mère menace son statut de fils, d'enfant ou d'adolescent qu'il voulait croire éternel. C'est d'ailleurs comme un enfant que le narrateur décrit celui qui est pourtant un adulte de trente-huit ans : « She was

---

<sup>105</sup> On remarquera que Rick Moody fait une référence directe à la nouvelle de Washington Irving dans « Demonology ». L'une des salles de mariage est nommée « Rip Van Winkle » et, à la lumière de l'analyse de Leslie Fiedler, on comprend toute l'ironie que recèle la désignation de cette salle. On peut aussi souligner le fait que, dans la nouvelle d'Irving, Rip Van Winkle, demeuré endormi plus de vingt ans, trouve à son réveil tous ses amis morts ainsi que son épouse dont on peut penser qu'elle reparait, dans la nouvelle de Moody, sous les traits de la sœur disparue avant même de se marier.

summoning her boy. Her middle-aged son » (PA 14). Il n'est pas étonnant alors que soit posée, quelques lignes plus loin, la question suivante : « How had he begun so suddenly to grow older? » (PA 14). La phrase, pratiquement oxymorique, envisage la vieillesse sur un mode épiphanique et c'est précisément cette révélation qui semble mettre le personnage en fuite. Il faut fuir le mariage et la procréation, d'où la tentative avortée d'avoir une quelconque relation avec Jane. Hex fuit les femmes pour ne pas avoir à les fuir car, dans le roman, les maris finissent toujours par tromper ou abandonner leur épouse :

An ordered linearity of events, a sequence in which his mother then tells Hex that *Louis has left*, her husband has left, has abandoned the premises, has fled, has absconded, has done as so many husbands have done before – husbands from antiquity, husbands right up to the present... (PA 16)

La langue semble disposer d'un vocabulaire infini pour décrire l'évasion mais la grandiloquence des termes employés contraste avec la petitesse de la fuite qu'entreprend le personnage de Moody. Hex fuit parce qu'il a insulté son beau-père, parce qu'il a totalement mis en miettes sa voiture de location, parce qu'il n'a pas su faire l'amour à Jane. Comme le héros typique de la fiction américaine identifié par Leslie Fiedler, Hex fait route vers l'océan puis vers la forêt, pourtant, à chaque fois, son chemin est semé d'embûches et sa quête est tournée en dérision. Tandis qu'il tente plusieurs échappées, il se voit toujours ramené près de la maison et des responsabilités qu'il ne peut fuir.

À l'Est, l'océan se dresse comme une barrière insurmontable si bien que le personnage est voué à errer près de ses côtes, dérivant dans le territoire inconnu des classes populaires qui habitent tout près de la centrale nucléaire : « that uncharted area of which Hex knows so little » (PA 143). Nous sommes ici au chapitre treize, celui que Pascale Antolin considère comme l'un des « passages les plus ironiques de l'œuvre » car le langage de la quête y est parodié – « the uncharted area » n'est autre qu'un « lotissement du bord de mer » (Antolin 75). Dans cette banlieue de Niantic, Hex traque son beau-père. Il vient de quitter l'Interstate 95, l'autoroute du

déserteur, celle qui, dès le chapitre cinq, est présentée comme la voie qu'emprunte typiquement le mari pour fuir son épouse :

What better road? Those six lanes of interstate are the avenue of choice for those who sunder themselves from habits and routines and head out on the road, avoiding the car-pool lanes, turning the radio up, and singing (tunelessly) – these Americans bending the rules a little as far as open container restrictions go, paying no heed to restrictive speed limits, passing on the right, *these rugged individualists*, who at the end of a long tussle have concluded that marriage is a confinement, these guys who are convinced that there's a part of the good life hidden from them, a patch of contentment so far denied, *the pursuit of happiness being written into the original national documents for godsakes.* (PA 38)

L'Interstate 95 est la route qu'emprunte non seulement celui qui est en fuite mais aussi celui qui est à la poursuite du bonheur – les italiques mettant en exergue l'une des trois valeurs fondamentales énoncées dans la Déclaration d'Indépendance aux côtés de la vie et de la liberté. Comme le fait remarquer Marie-Christine Lemardeley, la « poursuite du bonheur » n'est pas une quête qui va de soi car elle est paradoxale. La poursuite implique en effet un effort tandis que le bonheur, « *happiness* », « a une racine commune avec *happen*, ce qui arrive, comme dans *happstance*, *perhaps*, et donc poursuivre ce que le destin vous donne est en soi un autre paradoxe » (Lemardeley in Amfreville 2008, 120). Au vu de cette contradiction, la « poursuite du bonheur » n'a plus rien d'un droit inaliénable car elle s'obtient au prix d'une longue quête – une quête qui, comme le suggère l'extrait de *Purple America*, passe par l'oubli. La vie, la liberté, et le bonheur se conquièrent par la fuite, au volant d'une voiture qui roule toujours plus vite. « Rouler est une forme spectaculaire d'amnésie » écrit Baudrillard dans *Amérique* : « Tout à découvrir, tout à effacer » (Baudrillard 1986, 14). Les personnages de *Purple America* roulent eux aussi pour oublier, pour s'oublier. Pourtant, on remarquera que l'espace de fuite que représente l'Interstate 95 s'offre toujours comme un leurre, la possibilité de l'oubli se voyant systématiquement retirée. Dans le chapitre cinq, le récit nous fait entendre l'injonction que crachent les radios : « *Stay off of I-95* » (PA 39). La conjonction des travaux et des embouteillages

oblige alors Lou, comme Hex, à emprunter l'autre route, la déviation tant redoutée de l'U.S.1. : « *He's going to have to take U. S. 1* » (PA 39). La décision semble difficile à prendre car lourde de conséquences : en quittant l'Interstate 95, l'autoroute de l'oubli, Lou se voit contraint d'emprunter la route du souvenir :

U.S.1, *the Boston Post Road*, the oldest road on the country, relic of the colonies, stretching from New York up to Boston, and then beyond, winding through the state of Maine, along that rocky coast and through the North Woods, through logging country, before vanishing into the Canadian hinterlands. The Boston Post Road, where the warring private postal systems – which antedated the federal monopoly – hotfooted it through Indian turf, delivering to the Pilgrims. (PA 39)

L'U.S.1. s'offre comme un pendant à l'I-95 et sa promesse d'oubli. L'ancienne route postale remonte l'histoire américaine et fait resurgir les traces d'un passé qui ne s'efface pas. En détournant ses personnages de l'I-95, l'auteur transforme leur fuite en avant en une marche en arrière et les confronte à une histoire nationale dont ils semblent vouloir se passer. L'auteur déroute ses personnages vers la route du souvenir, vers celle qui ressuscite l'histoire coloniale du pays et suggère déjà qu'elle est principalement affaire d'expansion et de conquête. Ainsi le désir d'amnésie paraît-il toujours vain et voué à l'échec. La portée métaphorique des deux routes nous semble rendre manifeste l'un des principaux axes de circulation du roman : le chemin vers le souvenir se fait en sens unique. La possibilité de l'oubli se voit en effet une nouvelle fois retirée, lors du chapitre treize, tandis que Hex traque la Cadillac de son beau-père, résolu à découvrir où ce dernier se cache depuis qu'il a quitté sa mère. L'excursion sur la I-95 procure à Hex un plaisir identique bien qu'il soit de plus courte durée : « *driving recklessly because the feelings that propelled him were reckless, a riptide of concern and apprehension, until, impulsively, he parked at the mom-and-pop filling station across the street from Millstone Nuclear Power Plant and waited. His car smelled like gas* » (PA 143). On notera cette fois-ci que la quête tourne court à cause d'un problème sur le véhicule et que, par conséquent, l'auteur « exclut toute écriture de la quête » (Antolin 75). La quête est d'autant plus parodique que le protagoniste fait un arrêt à

la station-service familiale, ce qui signe pour le héros l'impossibilité de s'extraire de son passé familial. La traque du beau-père se poursuit alors sur des petites routes, « back roads » (PA 143), dont la préposition *back* suggère le retour en arrière.

Dans *Purple America*, les tentatives d'évasion sont donc géographiquement limitées si bien que l'immensité du territoire américain se voit systématiquement rétrécie. Il nous semble que la petitesse de l'espace et la circonscription de l'action dans le territoire confiné de la banlieue participent de l'écriture parodique de la quête soulignée par Pascale Antolin. On ajoutera que ce confinement participe également du démantèlement de la portée gothique du roman qu'on observera principalement à travers le chapitre treize.

Le chapitre treize est celui de la quête, celui qui ravive l'imaginaire gothique en ressuscitant des éléments clés : le clair de lune<sup>106</sup>, l'excursion dans la forêt mais aussi tout le chemin initiatique que cela peut engendrer. Dans la mesure où *Purple America* reprend, pour mieux les subvertir, les codes du roman d'initiation, on pourra dire que ce chapitre central est celui dans lequel le protagoniste se voit offrir la possibilité de saisir ce qu'il cherche. Tandis qu'il perd de vue l'objet initial de sa quête – la voiture de son beau-père – Hex se sent porté par une quête d'une tout autre dimension : « He's struck with the intensity of his *quest* –» (PA 145). Pascale Antolin souligne la mise en valeur du mot « *quest* » par les italiques mais on relèvera surtout l'usage du tiret qui semble obstruer l'issue de la quête tandis que son objet est passé sous silence. Que cherche Hex ? Rien si l'on en juge par ce tiret qui transforme la quête en impasse. Contrefaçon d'un Rip Van Winkle ou d'un Young Goodman Brown, l'Hex-plorateur de pacotille s'enfonce dans une version parodique de la forêt, dans un sous-bois en bordure de lotissements bon marché. On

---

<sup>106</sup> Le chapitre s'ouvre sur un clair de lune, un procédé typiquement hawthornien, qui met pourtant moins en lumière la forêt que la souillure et la menace de contamination provenant de la centrale nucléaire voisine : « Moonlight in a break between clouds, and the temporary illumination of drainage valves, a quarter mile offshore, nine feet, fifteen feet, twenty-three and a half feet on your depth-finder, at the instant when water at high temperatures begins to course through that valve, pumped out hydraulically into the Sound of Niantic, into the currents » (PA 140).

remarque que l'épuisement du motif de la quête coïncide avec l'épuisement du héros qui, à peine son excursion dans les bois entamée, ressent le besoin de s'arrêter – sa quête se faisant paradoxalement statique. Le renversement parodique est encore plus remarquable lorsqu'on rappelle le sens du surnom de Hex, le sorcier, dont le lieu de prédilection devrait être la forêt. En effet, la veine gothique ressuscite l'espace de la forêt si présent dans l'œuvre de Hawthorne et toujours associé aux sorcières, aux démons, au Malin. Dans l'imaginaire puritain de l'Amérique coloniale, la forêt est un lieu de perdition qui abrite l'espace de la Chute et de la corruption. Dans les sous-bois de Niantic, il y a une chute dont la portée parodique ne fait aucun doute. Hex trébuche, tombe à terre et casse sa paire de lunettes préférée :

It's a dark wood, a folkloric wood, where he stops to rest, where he bushwacks, where he impales himself on limbs. He knocks his glasses off and falls to his knees, *Not again*, grabbing up handfuls of pine needles (and poison ivy), *where are they*, spinning this way and that, until at last he steps on something, something glass, hears the awful crunch, *oh no*, falls to his knees again, and wearily lifts them, his favorite specs, with one shattered lens, to his face. (PA 146)

La rhétorique de la chute est vidée de son sens, les mots ne renvoient qu'à une perte d'équilibre conduisant lourdement à l'affaissement. Hex tombe à terre par maladresse, en se prenant les pieds dans des branchages. La portée comique de la chute est renforcée par le caractère répété de cet effondrement dont on devine qu'il y a eu des précédents : « *Not again* ». La chute est alors pareille à celle d'un enfant dont l'équilibre est toujours plus précaire que celui de l'adulte. Pascale Antolin fait remarquer que la conséquence de cette déstabilisation aboutit métaphoriquement à l'aveuglement du personnage qu'elle identifie comme un « préalable à la révélation » (Antolin 75). Là encore, il faut souligner la portée parodique de la révélation car si les bois et les forêts, dans l'imaginaire collectif, offrent à celui qui les fréquente, la connaissance du Mal, du Diable ou de l'Enfer, Hex, dans les bois, n'apprend rien, au contraire, il stagne dans son ignorance, la connaissance lui étant toujours refusée. On remarquera d'ailleurs que c'est lui-même qui casse ses lunettes

en marchant dessus ce qui achève d'installer le personnage dans une position de refus d'apprentissage. L'aveuglement conduit ainsi Hex non pas à entrer dans l'Enfer de la forêt mais dans un jardin d'Éden boisé, version années 1950 :

[H]e happens fortuitously into an idyllic backyard. It opens before him. A backyard from the past. From the fifties or the sixties. With swingsets and slides all in yellow and red and blue. With a badminton net. With a croquet course. With fruitbearing trees. (PA 146)

L'aveuglement permet ainsi de tourner en dérision les grands mythes américains auxquels Hex, éternel nostalgique, persiste à croire. Moody épuise d'ailleurs le vocabulaire sur lequel repose tout l'imaginaire du continent car lorsqu'il entre par effraction dans ce jardin, un père de famille tente de le faire fuir. On remarquera que, tout au long de la scène, les pères (« fathers ») sont relégués au rang de papas (« dads »), et que leur « mission », dévoyée, ne les conduit plus qu'à se faire les défenseurs d'un jardin qui en réalité n'a rien d'édénique mais prend plutôt la forme d'une arrière-cour (« backyard »).

Ainsi l'espace de la forêt ou des bois abrite-t-il deux versions antinomiques de l'histoire américaine. En effet, le bois est tout d'abord l'espace qui permet à Hex de s'essayer à toutes sortes de postures : perché en haut d'un arbre, Hex est pareil à Huck Finn de Mark Twain, mais il est aussi l'explorateur, le pionnier, le conquérant qui repousse l'ennemi, un garçon de dix ou onze ans qui lui tire dessus avec son pistolet à eau<sup>107</sup>. Sa quête le mène sur des pelouses bien gardées, où les seules bêtes qu'il rencontre sont un rottweiler et un husky, animaux domestiqués au service de l'homme : « A rottweiler ! America's fearsome and trusted watchdog! » (PA 144). Hex joue à se faire peur mais la banlieue de Niantic n'est pas la nature sauvage, la

---

<sup>107</sup> Hex, caché en haut d'un pin, se fait surprendre par un enfant qui se défend immédiatement en lui tirant dessus avec son pistolet à eau : « Who are you ? the boy says. He gives the trigger a lethal squeeze. The water catches Hex on the chin. The kids laughs huskily » (PA 147). On peut encore interpréter cette courte scène comme une parodie du deuxième amendement qui défend le droit de chaque individu à porter une arme. Ici, l'enfant est la preuve que la culture de la violence se transmet dès le plus jeune âge et le jouet que représente l'arme n'en est pas moins présenté comme mortel « lethal ».

*wilderness*, au contraire, c'est une nature apprivoisée par l'homme, une nature travaillée par la main du jardinier, du paysagiste : « Landscaping » (PA 145). Toute la satire de la quête se trouve enfin cristallisée dans l'objet final de cette échappée qui tourne en dérision la terre d'abondance qu'a pu représenter l'Amérique pour les explorateurs car elle offre non pas de quoi se nourrir mais de quoi boire :

[H]e actually *trips* over some beer. It's true! Here in the woods. In the nacreous dark. He reaches down and comes up not with his own beer, tallboys offered up to the woodland druids, but with three or four lukewarm imports that have been carefully left behind for him. Forests, you know, are where the alcoholics come to stow their emergency supplies. (PA 149)

On relèvera dans ces quelques phrases qu'Hex a le sentiment d'avoir été attendu – des bières ont été mises à l'abri pour lui – et il parodie ainsi, à lui seul, l'idée qu'il est le descendant d'un peuple élu destiné à conquérir le continent. Tout se passe comme si sa venue avait fait l'objet d'une attente et que son excursion relevait d'une mission à remplir. La parodie est totale lorsque le personnage chute une deuxième fois en l'espace de quelques pages. Il est d'ailleurs intéressant de relever que la chute est décrite par le verbe « trip » car on entend non seulement l'action de tomber et de trébucher mais aussi le nom qui signifie le trajet, le voyage. Ainsi mis en exergue, le mot « trip » peut faire écho au mot « quest » cité précédemment et à propos duquel nous relevions également les italiques. On proposera l'idée que « trip » participe d'un amoindrissement de la langue parce que le nom suggère une forme plus banale de quête et que le verbe, quant à lui, suggère une version malhabile de la chute. Il peut alors se lire comme une forme affaiblie du verbe « fall » qui dit aussi l'autre Chute, originelle, vouant par ailleurs la seconde à n'être qu'une parodie de la première. Ainsi la quête initiatique entreprise par Hex ne s'avère-t-elle qu'une excursion d'alcoolique : « This was a trip out for beer » (PA 146). Telle est la potion qu'Hex le sorcier est venu chercher dans les bois.

Si le voyage ne conduit le protagoniste qu'à un pack de bières, le lecteur rit à ses dépens tout en se faisant conter, par la voix du narrateur, l'autre version de l'histoire américaine, celle que le héros, dans son aveuglement, est condamné à ne pas voir. Pascale Antolin ajoute à ce propos que « la connaissance refusée au héros



(...) échoit au lecteur » (Antolin 75). Dans *Purple America*, la parodie suscite un humour souvent noir et caractéristique selon Adam Begley des nombreux romans contemporains qui s'emploient à ressusciter une veine gothique : « Eugenides, Antrim and Moody all make expert use of deadpan humor – for they know that the very idea of suburban Gothic, fantastical horror let loose in a prim, orderly neighborhood, is funny in a grim way » (Begley *Contemporary Literary Criticism Select*). On rit de la maladresse du héros, de son imposture, de ses excursions dans les jardins voisins mais l'humour devient noir<sup>108</sup> dès lors que « l'événement dramatique » est ramené « au rang du plus dérisoire » et transformé « en divertissement inoffensif » (Graulle 9-10). Aussi parodique soit-il, le territoire sur lequel Hex entre par effraction renvoie plus largement à celui tout entier de l'Amérique : « *Purple America*, en effet, déborde très vite ce cadre chronologique ou topographique étroit : la zone urbaine du Connecticut où il se déroule a valeur emblématique, elle incarne l'Amérique ou plus exactement la petite bourgeoisie américaine qui l'habite » (Antolin 69). Le parallèle entre l'histoire individuelle et l'histoire collective est constant dans le roman si bien qu'il apparaît logique que la quête du personnage nous renseigne moins sur la famille Raitliffe que sur le passé de l'Amérique. En effet, sa quête n'a pas tant vocation à comprendre d'où il vient qu'à conter de manière détournée l'histoire du continent : « So what will Hex learn by chasing down all these stories ? *That when you're an American there's an ocean between yourself and your ancestral home* » (PA 68). La question et la réponse démontrent combien le glissement de l'histoire familiale à l'histoire nationale se fait toujours sans heurt dans le roman. La quête de Hex se voit alors déroutée par le

---

<sup>108</sup> L'humour noir est une expression prononcée pour la première fois par André Breton en 1937 lors d'une conférence à la Comédie des Champs-Élysées pour décrire ce qu'il considère être « cette révolte supérieure de l'esprit ». Selon Jeanine Parisier Plottel, l'humour noir est d'ailleurs en français la meilleure expression qui soit pour traduire « gothic humor » : « In French, the term for these Gothic Novels is roman noir, a term that is most probably implied in the Humour noir that Breton anthologized. The English translation of Humour noir as Black Humor is inadequate to express the specifically gothic quality that is the unifying principle behind all the authors Breton assembles in his anthology; indeed, Gothic humor seems the more apt term » (Parisier Plottel 125).

narrateur qui aiguille le lecteur sur les traces d'une autre histoire américaine, résolu à en montrer l'envers.

La géographie et la toponymie contiennent les traces d'une histoire profondément ambivalente qui oscille sans cesse entre son rêve et son cauchemar. Les noms portent dans leur opacité les secrets d'un passé criminel. La toponymie se fait garante d'une mémoire pourtant oubliée, celle des Indiens, que les noms des villages célèbrent comme pour panser des plaies encore ouvertes. Connecticut : mot tiré de l'Algonquin qui signifie « le long de la grande rivière ». Niantic : nom d'une tribu amérindienne aujourd'hui disparue ; à la place une usine nucléaire déverse ses eaux contaminées dans la baie de Niantic. La rivière Passaic, celle des Indiens Passaic, des Delawares, qui sert aussi de décharge aux eaux usées des usines environnantes. Dans *Purple America*, Moody nous invite à entendre une histoire oubliée à travers ces lieux qui réveillent la culpabilité. Comme le souligne Robert K. Martin dans un article consacré à *The House of the Seven Gables* de Hawthorne, le gothique repose principalement sur le secret d'une culpabilité qui se transmet d'une génération à l'autre : « Among the secrets it conceals is a racial history of slavery which at least in part shifts the novel's theme away from family guilt to national guilt or uses the family as a synecdoque of the nation » (Martin in Martin et Savoy 130). La remarque, ici consacrée à Hawthorne, résonne tout particulièrement dans le roman de Moody dont le protagoniste est présenté comme un individu toujours prompt à s'excuser. On liera cette caractéristique à une possible culpabilité américaine héritée d'une histoire criminelle rejaillissant de façon incontrôlable sur le vocabulaire du personnage. Il faut en effet noter que « sorry » est le premier mot que celui-ci, malgré son défaut de langue, est capable de prononcer :

[H]is first word as a pudgy and apprehensive boy, before *Mom*, before *Dad*, before even the name of his nanny, was probably *sorry*- which also had the advantage of being relatively pronounceable, in terms of his handicap. *Sorry* for things he did and things he didn't do, *sorry* when appropriate, *sorry* when inappropriate, *sorry* for all occasions, *sorry* for everything including some first inadvertent failure, some crime much more acute than the Edenic sins of the

Old Testament geeks with their apples or tomatoes, *some failure so inestimable that language was invented to try to justify it...* (PA 189)

Le texte de Moody fournit une dernière occasion pour interpréter, d'une autre façon encore, le nom du personnage : Hex ou l'apocope d'excuse. La propension du personnage à demander pardon renvoie plus largement à un besoin d'expiation qui semble propre à la nation américaine. Son défaut de langage l'empêche de formuler un quelconque acte de contrition. Par son nom, synonyme de sorcière, Hex est maudit, victime d'un sort jeté par ses ancêtres et qui rejaillit par conséquent sur son impossibilité d'articuler proprement une culpabilité qui demeure à l'état de balbutiement.

La veine gothique qui parcourt l'œuvre de Moody s'observe toujours sur le mode de la déviation. Le gothique resurgit pour mieux être dévoyé, il ressuscite des figures du passé pour mieux les malmener et les parodier. S'il est l'expression d'une menace, le gothique participe aussi, lorsqu'il est revisité, d'une esthétique de la décomposition, d'une dynamique de démantèlement, à la fois de ses figures, de son langage et de ses images. L'auteur détruit ainsi l'épopée américaine en la sectionnant, en la découpant, le fragment faisant advenir des formes nouvelles, créant une altérité que Pascale Antolin identifie comme une hétérogénéité : « État fédéré, hanté par la menace de sécession, l'Amérique, comme ses écrivains, serait vouée au fragmentaire, à l'hétérogène » (Antolin 74). L'équilibre précaire dont Pascale Antolin fait état nous semble révéler une menace qui est double : d'une part celle de la décomposition, d'autre part, celle de la recomposition. Deux craintes qu'Allan Lloyd-Smith met au jour dans son essai consacré au gothique :

In American Gothic (...), the trauma and guilt of race and slavery, or fear of what was then called miscegenation, also emerges, along with the settlers' terror of the Indians and the wilderness, and later perhaps some suppressed recognition of Native American genocide. (Lloyd-Smith 8)

La fiction gothique envisage l'histoire américaine comme ayant pour préalable une fêlure, un trauma dont un rappellera que l'étymologie suggère déjà l'idée de trouée,

de béance. Elle envisage donc l'origine comme un clivage, une division entre des populations qui ne s'envisagent jamais comme une communauté et qui excluent la possibilité de former un tout, craignant toute forme d'agrégation et de « miscegenation ». Maintenant que la source de la menace a été localisée dans le passé national, il nous faut en observer les symptômes et analyser les corps en crise, qu'ils soient métaphoriques ou physiques.

## 5.2 Corps en crise

On entendra ici le mot crise au sens médical du terme, au sens de son origine latine *crisis* qui correspond à la « phase décisive d'une maladie »<sup>109</sup>. Christopher Forth souligne que la « notion de crise implique une déviation par rapport à un état préalablement stable de santé, de même qu'un désir de remèdes propres à rétablir cette condition antérieure » (Forth in Courtine)<sup>110</sup>. La crise crée un clivage entre un état de santé ou de non-crise et un état postérieur de guérison. C'est parce que la crise fonctionne de manière analogique avec la notion d'accident – notamment par le clivage temporel qu'elle crée – que nous choisissons d'étudier la décomposition des corps à travers son prisme. Cette réflexion sur la crise s'accompagnera également d'un repérage chromatique puisqu'il nous semble que les crises chez Moody correspondent à des teintes et couleurs particulières : la couleur lavande ou violette de la mère contraste naturellement avec celle, toujours plus noire, des pères. Une noirceur qui nous mènera à interroger la chromatique du blanc et du noir afin de révéler une anxiété raciale liée à la crise de la masculinité blanche.

---

<sup>109</sup> Voir le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey.

<sup>110</sup> À noter que la traduction française de l'article se trouve en ligne. Pour la référence, voir l'URL dans la bibliographie.

## a) Chromatique de l'accident nucléaire

Nous avons déjà fait remarquer le lien qui unit le corps individuel au corps collectif et reprendrons pour commencer l'analyse de Robert K. Martin citée précédemment qui, dans son essai sur *The House of the Seven Gables*, envisage un rapport synecdotique entre le corps familial et le corps national. Il nous semble que *Purple America* est un roman qui repose sur cette même relation qu'explique d'ailleurs Pascale Antolin lorsqu'elle relève qu'au « corps incontinent de l'héroïne se substitue très vite le continent américain » (Antolin 74). L'extrait qu'elle choisit de citer est d'ailleurs tout à fait significatif :

*Dexter!*, awake, awake, awake, sobbing, all effluences, all liquids, all floods, the body evacuating and corroding and drying and giving itself up to the dust, to the jet stream, blowing west to east, the great desertified breadbasket, lifeless and scorched, as elsewhere oceans rise and batter the coast... (PA 92)

Ce lien très étroit qui unit le corps individuel de la mère au corps national se traduit par une teinte particulière, la chromatique du violet qui, dans le titre, est associée à l'Amérique, *Purple America*, mais qui, dans le texte, s'observe principalement comme la couleur de la mère, la couleur du foyer. Cette Amérique violette qui reprend la teinte dominante de l'intérieur lavande de Billie Raitliffe contribue à prolonger la relation synecdotique entre corps individuel et collectif. La couleur violette est celle de la mère, de son corps en décomposition mais elle fait aussi le lien vers la couleur noire du père criminel. Il faut rappeler ici que le père de Hex, le premier époux de Billie, est décrit comme l'un de ceux qui ont mis au point la bombe atomique et que, par conséquent, la couleur violette qui figure dans le titre peut aussi évoquer « la pluie pourpre », *purple rain*, l'expression désignant les retombées radioactives qui font suite à l'explosion d'une bombe atomique. Il apparaît alors clairement que la déflagration nucléaire causée par la bombe atomique renvoie à une autre déflagration, l'explosion de la famille nucléaire des Raitliffe. C'est cette chromatique de l'accident nucléaire que nous choisissons d'étudier à travers l'angle de la décomposition des corps.

Ce roman n'est pas le seul qui décrit l'explosion de la famille en des termes empruntés au vocabulaire de la déflagration nucléaire car outre la référence à la bombe atomique propre à *Purple America*, la centrale nucléaire ou la simple usine font partie d'un décor familial menaçant qu'on retrouve dans la plupart des textes de Moody. Dans *Garden State*, on voit s'élever à l'horizon la silhouette d'une usine à café hors d'usage que les personnages aiment investir, fascinés par ce patrimoine industriel désaffecté. On remarquera que l'usine est décrite comme un monument grandiose, une ruine du passé comparée à une « forteresse médiévale » (GS 60) mais le narrateur rappelle toujours cependant la menace d'une possible contamination :

Soon Krakatoa was indicted for dumping in the Passaic. Nerve-damaging carcinogens, birth-defectors and worse. The factory used a corrosive irradiation process for the removal of caffeine. The grandiosity of it was what Max loved. Now the factory was a dynastic ruin. (GS 61)

Le lien entre la contamination des sols ou des rivières et la maladie possible que cela peut engendrer renforce la relation de cause à effet entre le paysage industriel souillé et sa contagion au corps physique. Il semble ainsi que l'usine soit responsable des malformations en tous genres qui ont pu être observées dans son périmètre et que sa pollution affecte directement le corps physique<sup>111</sup>. Il faut alors entendre la désaffectation du patrimoine industriel et sa contamination comme étant métaphoriques d'un corps familial ou physique en décomposition. Ce lien entre l'usine et la famille est encore plus visible dans *Garden State* lorsque le narrateur explique que le groupe de rock, les Critical Ma\$\$, emmené notamment par Alice, fonctionne comme un substitut à l'explosion de sa famille : « This band thing. The nuclear blast of her nuclear family » (GS 20). On apprend d'ailleurs, quelques

---

<sup>111</sup> Ce lien entre la contamination du paysage industriel et la décomposition des corps s'observe de manière encore plus visible dans la nouvelle « The Double Zero » publiée dans *Demonology*. On quitte la côte Est pour l'Ohio mais les effets du sol pollué par le chrome des usines environnantes sont identiques et conduisent à l'atrophie des animaux élevés par le père de famille : les lapins angoras, les poulets, les autruches sont tous frappés d'anomalie génétique. Un des œufs d'autruche, par sa taille hors du commun, est d'ailleurs décrit comme un « nuclear egg » (*Dem* « The Double Zero », 76).

lignes plus loin, que son grand-père était autrefois un magnat de l'acier de la ville de Redding : « and it was a deadly place to land, now, its foundries and factories abandoned » (*GS* 20). Tout se passe comme si, à chaque fois, la chaîne de la décomposition commençait par la désaffection d'un paysage industriel, préalable à une déflagration nucléaire littérale ou métaphorique, elle-même se propageant au corps physique de l'individu.

Revenons plus en détail sur la teinte violacée qu'attribue l'auteur à ces différents types d'explosions. Il faut tout d'abord relever que le violet est une couleur qui renvoie à l'univers domestique et est associée à la femme dans l'ensemble de l'œuvre de Moody. Dans *Garden State*, ce sont par exemple les nuances des maisons de Haledon qui déclinent tout un nuancier de violet « lavender, pink, magenta » (*GS* 21). Dans *Purple America*, la mère de Hex a une obsession pour le violet qui contraint même la décoratrice d'intérieur à devoir céder : « (She never understood Billie's thing with lavender) » (*PA* 117). Couleur de l'univers domestique, le violet est aussi la couleur qui annonce aussi le démantèlement de la famille nucléaire. En effet, on remarquera dans *The Ice Storm* qu'elle est la couleur du savon qu'utilise l'homme adultère de retour à son foyer : « Back at the house, in the master bedroom, he splashed water on his penis. He bathed the site of his transgression with a violet shell soap » (*IS* 18). La teinte lavande est aussi celle des projecteurs qui illuminent les mariés dans les différents salons de la nouvelle « The Mansion on the Hill ». On notera plus particulièrement la référence à cette nuance pour souligner l'amour contrefait que jouent le narrateur et Linda, sa collègue, en plein travail de réglages avant une cérémonie : « There was, of course, no such couple behind the scene, or rather Linda (who was soon beside me) and myself were the couple and we were mottled by insufficient lights, dappled by it, by lavender-tinted spots hung that morning by the lighting designers... » (*Dem* « The Mansion on the Hill », 24-25). De cet extrait ressort l'artificialité de la teinte lavande, le violet étant d'ailleurs une couleur difficilement trouvable à l'état naturel et donc produite par des pigments de synthèse. On pourrait alors envisager le violet comme une dégradation du rouge et de la passion qu'il symbolise si bien qu'il renverrait davantage à une forme de bonheur conjugal mélancolique. Il y a dans

l'étymologie de la mélancolie, comme dans la couleur violette, une teinte noire qui pointe et entame l'éclat du rouge dont elle provient. Il est enfin difficile de ne pas observer dans cette couleur celle de la trahison ou de l'adultère qui, écarlate chez Hawthorne, prendrait une teinte violacée chez Moody.

Le caractère synthétique et artificiel du violet nous conduit logiquement à l'autre type d'explosion nucléaire qui, dans *Purple America*, prend la forme d'essais atomiques. Si dans le roman, le premier mari de Billie, Allen Raitliffe, est décédé après avoir subi un taux de radiations trop élevé, sa mémoire resurgit sous la forme de lettres envoyées à sa femme et dont l'une d'elles, datée de 1946, est reproduite et raconte un des accidents nucléaires que celui-ci a subi alors qu'il était en mission pour faire des essais dans le Pacifique : « It was a prompt burst. There was a glow. I don't know any better way to put it. It was blue at first, anyway, and then a lavender color » (PA 71). À la fin du roman, le violet réapparaît pour décrire la couleur du ciel qui s'embrase au-dessus de l'océan Pacifique : « The sky was luminous and gray and violet while all this swept over us. We were fifty miles away with the whole sky the color purple » (PA 297). En dressant une liste exhaustive des occurrences du violet dans le roman, Kenneth Millard souligne le fait que cette couleur est non naturelle et produite principalement par l'homme : « It is significant then that the origin of the color in the novel is with man-made technological interference with nature » (Millard 266). Il poursuit en ajoutant que le violet est aussi la couleur de l'hubris, révélant la volonté de toute-puissance de l'être humain :

Purple then becomes for this novel the color of hubris, of duplicity, and of death: America, having purpled the skies with the most apocalyptic detonation known to mankind, has become, and continues to be, self-polluted, the victim of its own vengeful contamination. (Millard 267)

Le violet est envisagé ici comme la couleur d'une nation impérialiste qui en dominant le monde par son hégémonie nucléaire s'est constituée prisonnière de sa force de persuasion.



Selon Millard, l'Amérique est victime de sa propre contamination. Une telle perspective établit un lien très clair entre la contamination du corps collectif que représente l'Amérique et celle du corps individuel qu'est celui de la mère malade dans le roman. Son corps atteint d'une forme de sclérose en plaques fonctionne comme une métaphore des corps qui, par effet de contamination, se délitent autour d'elle. Pascale Antolin souligne la propagation de la décomposition en écrivant, à propos du corps de la mère qu'il « constitue, non sans ironie, l'allégorie fondatrice de ce roman organique. En d'autres termes, la maladie de Billie, comme par effet de contagion, se répand alentour, elle est *metaphora* au sens étymologique, si bien que la décomposition se propage et atteint le corps social tout autant que le corps textuel » (Antolin 71). Le corps en décomposition de la mère se traduit par une langue qui s'effrite, un démantèlement total de la syntaxe :

[T]he patient, Barbara Ashton Danforth Raitliffe, age 70 (4/5/22), Caucasian, approximately 100 lbs., suffering from chronic relapsing MS, or ALS, Guillain-Barré, or other neurological dysfunction, and secondary hypertension, 160/80, systole/diastole, major depression and anxiety-depression disorder, angina pectoris, colitis, irritable bowel syndrome, urinary urgency, osteoporosis, psoriasis, in conjunction with accidental suffocation...(PA 184)

La liste des maux qui accablent Billie Raitliffe est encore longue et continue sur une dizaine de lignes si bien qu'on en vient à comprendre que ce corps est nécessairement métaphorique. Tout se passe comme si la description faisait état de trop de maux pour une seule personne et que son corps se faisait le réceptacle d'un plus grand corps malade, celui du continent américain.

Ce parallèle systématique entre un corps individuel et collectif s'observe enfin à travers la maison qu'habite Billie Raitliffe et dont on peut dire qu'elle est autant en ruine que son corps physique. La mère fait corps avec la maison, jadis monumentale, et dont aujourd'hui le caractère décrépi semble aussi avancé que sa maladie. En effet, la métaphore de la rénovation, centrale au roman, est à mettre en regard avec celle de la décomposition. On apprend en effet que les premières manifestations de la maladie surviennent alors même que viennent d'être entamés de grands travaux de rénovation. La maladie entraîne comme conséquence la

suspension des travaux et le renvoi des ouvriers qui laissent la plupart des pièces inachevées :

The blue-gray covered a couple of walls, incompletely covered them, and there was a big irregular hole on one side, where the room was partly expanded, and the scraping and painting around the gabled window was unfinished (as was the trim around the picture window), and the ceiling hadn't even been primed, nor the moldings, and the platform hadn't been sanded, and the comforter with its happy dinosaurs still decorated the bed, *and that's how it looks still...* (PA 128).

On remarque que les images d'incomplétude se succèdent pour décrire la maison inachevée, abandonnée par les ouvriers et demeurée figée depuis. Seuls les dinosaures en peluche sont heureux dans ce décor en ruines. La maison ne se définit pas par ses embellissements mais par ses trous, ses dysfonctionnements, ses peintures qui s'écaillent. La coïncidence entre la maladie de Billie et l'arrêt du chantier tisse un lien métaphorique étroit entre l'état de la maison et l'état de son corps. Il faut souligner que la métaphore de la rénovation et de la reconstruction affecte non seulement le corps de la mère mais aussi le corps du fils car l'arrêt du chantier correspond également avec le moment où celui-ci semble renoncer à une forme de sexualité.

Lorsque la maladie de sa mère survient – et que par conséquent, sa chambre est en pleins travaux – Hex est encore adolescent et c'est auprès des ouvriers homosexuels que celui-ci achève ou plutôt inachève son éducation sexuelle. L'épisode du chantier peut alors se lire comme une métaphore structurelle non seulement parce qu'il est central du point de vue de la diégèse et articule la chronologie du roman mais en même temps parce que, paradoxalement, il déstructure l'éducation sexuelle conservatrice de l'adolescent. C'est encore la couleur violette qui cristallise cette déstabilisation de la sexualité de Hex qui parvient à tenir tête à sa mère et éviter la nuance lavande envisagée par celle-ci :

Still, his mother suggested the possibility of *lavender* for the room, over a particular dinner that May, and wouldn't yield, though Dexter (according to Mavis Elsworth, in remarks after the fact) averred that this was the hue of *f-f-f-fairies, M-Mom, h-homos*. (PA 116)

Toute l'ironie du chantier consistera alors à mettre en tension deux types de sexualité, l'homosexualité ouverte et libre des ouvriers et l'hétérosexualité dont Hex se revendique fièrement même s'il demeure inexpérimenté. On relèvera alors l'ironie que recèle de nouveau le surnom de Hex – le sorcier – qui se voit forcé de cohabiter deux semaines avec des fées, « fairies ». Les quinze jours de chantier jouent un rôle initiatique dans l'orientation sexuelle de celui-ci puisqu'il se voit sans cesse mis à l'épreuve par les ouvriers, ces beatniks qui font souffler le vent de la contre-culture dans une maison tout droit sortie des années 1950, « relic of the lost Eisenhower years, *occupied by a malevolent force of men* » (PA 127). Ces ouvriers semblent avoir pour fonction principale d'éveiller Hex à une sexualité qu'il ignore et refuse, en même temps qu'ils entreprennent de l'initier à toutes sortes de drogues. Dans ce chapitre onze, les couleurs ont toujours beaucoup d'importance puisque c'est par exemple dans la chambre symboliquement rose que l'un des ouvriers propose à Hex de l'initier :

Then Chris appeared to Hex, apparitionally, in the rose guest room, *Listen, we're gonna go for a little drive and smoke us up some reefers, killer reefers, and we think you ought to come along (...); so you should really take advantage of this offer while supplies last*, the blue-gray paint on him, and that unwashed hippie smell, that musk that would later call up this initiation as much as anything... (PA 123)

Le code de couleurs radicalise la scène en deux puisque d'une part, l'hétérosexuel tient à sa couleur bleu gris négociée difficilement auprès de sa mère, tandis que l'ouvrier homosexuel vient le chercher dans une chambre rose, dans une chambre dont les couleurs sont celles de la féminité. On relèvera dans l'extrait l'importance du terme « initiation » qui donne à l'épisode du chantier sa portée métaphorique. La rénovation architecturale ne serait donc que le prétexte à une destruction symbolique de la chambre du fils et avec elle de ses clichés sur la sexualité. L'épisode est intéressant dans la mesure où il donne une chromatique polarisante à la sexualité avec d'un côté le bleu des garçons et de l'autre, le rose des filles.

Mélangé au rose, le bleu donne du violet ou du pourpre<sup>112</sup>, une couleur qui traduit pour Hex la féminité et la peur que cette couleur entame sa virilité.

Le chapitre fonctionne sur une série de clichés qui visent à semer le trouble dans la sexualité du garçon et à narguer son attitude conservatrice. Ainsi voit-on par exemple les ouvriers s'amuser alors que délibérément, l'un d'eux laisse tomber son joint à terre, et demande à Hex de se pencher pour le récupérer. L'injonction « *Bend over!* » (PA 122), pleine de sous-entendus homoérotiques déclenche le rire parmi les ouvriers mais l'embarras chez Hex qui fuit de la maison. Si l'adolescent craint d'être contaminé par l'homosexualité des ouvriers, il n'en demeure pas moins que leur masculinité le fascine : « And there was something about their calculated slothfulness, their sexual ease, the way they removed their shirts for no reason at all, the way they rarely bathed, their jazz argot, that was frighteningly seductive for a boy who'd lost his dad! » (PA 122). On constate ainsi que l'épisode de la rénovation fonctionne comme deux semaines d'initiation interrompues par la suspension du chantier correspondant métaphoriquement à l'abandon de l'éducation sexuelle de l'adolescent, privé de modèle masculin depuis la mort de son père. La tentation de l'expérience homosexuelle est alors refoulée par celui qui surjoue sa masculinité en se cherchant par tous les moyens des postures viriles d'hétérosexuel qu'il croit traduire par un fervent militantisme républicain et une défense inflexible du port d'armes.

On notera pour finir que *Purple America* est un titre qui ne manque pas de faire écho à un autre, *The Black Veil*, précisément parce que tous deux comportent une couleur. Le violet se change en noir dans une logique d'obscurcissement qui paradoxalement traduit avec plus de clarté encore la noirceur du continent américain. On ne reviendra pas sur les dernières pages de *The Black Veil* mais on citera à ce propos l'observation de Béatrice Pire :

---

<sup>112</sup> On pourra penser également au roman d'Alice Walker, *The Color Purple* (1982) dans lequel le pourpre est associé à la sexualité de la femme noire ou bien encore à ses propos dans *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose* (1983) : « Womanist is to feminist what purple is to lavender » (Walker 1983, xi-xii).

À la couleur pourpre, naturellement sanguinolente, de la mère, objet du désir et de la jouissance originaire, se sont substituées les nuances plus sombres du noir, identifié au père et à la loi. *The Black Veil* constitue ainsi comme le pendant symbolique ou l'envers œdipien du livre précédent, une acceptation de l'interdit avec son cortège infini de honte, de culpabilité, de révolte et de punition. (Pire 2003, 586)

*Purple America* est le roman de la mère, *The Black Veil* celui du père. Le lien entre les deux se fait non pas par un motif, un thème ou une image mais par une lettre, le A qui clôt *Purple America* et annonce déjà la culpabilité du père. Si la présence de celui-ci dans le roman ne se fait qu'au travers de lettres, la dernière est d'importance puisque c'est celle dans laquelle le père confesse, en 1946, les crimes auxquels il a pris part et se rend compte de la puissance nucléaire sans borne dont viennent de se doter les États-Unis. Allen explique sa volonté d'oublier sa responsabilité et rêve d'ignorance :

I don't want to do it anymore, Billie. I want to get as far from the Pacific as I can. I want to get out of this business. I want to spend time with you. I want to drink Irish coffee on the porch. I want to visit amusement parks. I want to get rid of our radio. I want a daughter or a son. Will you be a partner in all these crimes?  
Always yours,  
A. (PA 298)

Le roman s'achève sur la signature du père, un simple « A. » pour Allen, et se termine en somme comme il avait commencé, le A renvoyant à l'alpha, à cette première lettre de l'alphabet qui est déclinée dans le chapitre deux grâce au logiciel d'aide à la parole que vient d'acquérir Billie. Un A qui, rappelons-le, fait déjà entendre l'oméga du roman puisqu'y figurent les mots abandon, atomique, accident. C'est encore et toujours le A de Hawthorne qui se fait entendre, « écarlate depuis Hawthorne, signe graphique de l'adultère, de la sexualité, du péché » (Pire 2003, 586). On proposera l'hypothèse que le ciel violet qui s'embrase au-dessus du Pacifique est aussi celui qui s'illumine, à quelques teintes près, au-dessus de Salem et qui révèle le péché et le crime. Fonctionnant en vase clos, le texte peut se lire comme la variation chromatique d'une même lettre, écarlate chez Hawthorne, violette et mauve chez Moody. C'est le A du père Allen, du fils, Dexter Allen

Ashton, mais aussi celle de l'Amérique criminelle dont la noirceur sera soulignée dans *The Black Veil*. *Purple America* s'achève sur une question du père à la mère, *The Black Veil* s'ouvre par une réponse et un exposé des crimes perpétrés : « So there's the matter of our crimes » (BV 3). On relèvera ici que le roman commence par l'adverbe « So » qui laisse à penser que le texte se présente déjà comme une conséquence, celle du crime de l'engendrement sur lequel s'achève *Purple America*.

La chromatique de l'accident se traduit ainsi par un nuancier qui va du violet au noir et qui donne une couleur au destin familial des Raitliffe mais aussi au destin national du pays. La déflagration de l'explosion nucléaire coïncide avec la déflagration du noyau familial puisque le retour du père aura pour conséquence la mise au monde d'un enfant présenté comme un miracle mais qui est en réalité le fruit d'une souillure et d'une contamination : « And, after the war, your father, well, was unable to sire children. (...) He believed it had to do with his work. (...) But just as we were giving up hope of having you, of having our own baby, I became pregnant! It was a miracle! » (PA 66). L'enfant mis au monde est un être qui dysfonctionne, son corps abritant les traces des crimes commis par son père et celles, plus largement, des crimes commis par les pères. Ce mouvement du corps national au corps individuel nous invite alors à une analyse approfondie du corps masculin qui, dans la fiction de Moody, dysfonctionne souvent et se fait le réceptacle d'une angoisse dont il nous faudra définir l'objet. L'enjeu sera d'observer ces corps accidentés à travers le prisme de la masculinité blanche en identifiant l'épisode critique qui semble l'affecter dans l'œuvre de Moody.

## **b) « Fear of falling » : menace sur la masculinité blanche**

Pour commencer, il nous faut clarifier le titre que nous choisissons ici car il est directement emprunté à celui d'un essai de Barbara Ehrenreich intitulé *Fear of Falling: the Inner Life of the Middle Class*. Celle-ci identifie, au sein de la classe

moyenne et particulièrement parmi les hommes, une peur de chuter : « A fear of inner weakness, of growing soft, of failing to strive, of losing discipline and will. (...) Whether the middle class looks down toward the realm of less, there is the fear, always, of falling » (Ehrenreich 15). Catherine Jurca dans son essai *White Diaspora, the Suburb and the Twentieth-Century American Novel* reprend à Barbara Ehrenreich la rhétorique de la chute pour identifier, dans la littérature, une même angoisse chez les sujets masculins blancs, une angoisse qu'elle lie à la peur générée par des formes alternatives de masculinité menaçante, qu'elles soient homosexuelles ou ethniques. Selon elle, cette crise, typique de la masculinité blanche de la classe moyenne de banlieue, procède également d'une peur profonde de chuter : « The fear of falling, and actual falling, looms large in this literature » (Jurca 164). L'enjeu sera pour nous de comprendre les raisons de cette chute mais surtout ses manifestations dans le corps du texte et ses symptômes sur le corps physique. On notera avec intérêt que l'étymologie du terme symptôme – « *Sumpiptein* » ou « tomber ensemble » – est proche de celle d'accident puisqu'elle contient, par sa racine grecque cette fois-ci, la perspective de la chute. On entendra d'ailleurs ici l'accident dans son sens médical que le Littré définit comme un « phénomène inattendu qui survient dans une maladie et qui l'aggrave ». Une définition qui rapproche aussi l'accident de la crise, qui en médecine, est un « changement qui survient au cours d'une maladie et s'annonce par quelques phénomènes particuliers ». Ces premières observations nous permettront d'analyser la crise de la masculinité en essayant de mettre au jour les angoisses liées à la peur de chuter, tant sur le plan individuel que collectif.

Afin de comprendre les manifestations de cette crise dans la fiction de Moody, il faut remonter aux origines de cette crise. Lorsque l'historien Arthur M. Schlesinger publie, en 1958, un article intitulé : « The Crisis of Masculinity », il pose la question suivante : « What has happened to the American male? » (Schlesinger 292). Une interrogation à laquelle il tente de répondre en dressant le constat suivant : « Today men are more and more conscious of maleness not as a fact but as a problem » (Schlesinger 292). La crise serait donc liée à une interrogation sur la masculinité et plus particulièrement sur la virilité. On notera que, dans son article,

l'historien appuie souvent sa démonstration sur des exemples empruntés à la littérature et souligne que les héros passés de la fiction américaine – il cite notamment les pionniers, les aventuriers de James Fenimore Cooper<sup>113</sup> – n'avaient pas de problème avec leur masculinité car ils n'avaient tout simplement pas conscience d'agir en tant qu'hommes. En revanche, l'historien décèle chez des auteurs comme Hemingway, Dreiser ou Fitzgerald, les prémises de la crise à venir en soulignant l'émergence d'un thème nouveau : « the theme of the male hero increasingly preoccupied with proving his virility to himself » (Schlesinger 292). La crise serait alors imputable à un changement de perception de la masculinité américaine, envisagée non plus comme unique, hégémonique<sup>114</sup> et blanche, mais comme multiple et multiraciale. Par conséquent, le problème du « mâle américain » identifié par Schlesinger résiderait dans la mise à mal de sa perception hégémonique de la masculinité.

La question qui demeure toutefois posée en littérature est de savoir comment reconnaître la crise dans la fiction car si la masculinité devient problématique, il faut encore pouvoir en observer des signes visibles dans le langage. Dans son essai *Marked Men, White Masculinity in Crisis*, Sally Robinson fait remarquer que pour qu'il y ait crise, il faut nommer la crise. Selon elle, la crise est avant tout une affaire de langage, c'est lui seul qui lui donne sa réalité et il faut que les mots pointent vers son existence pour que celle-ci éclate :

Announcements of crisis, both direct and indirect, are *performative*, in the sense that naming a situation a crisis puts into play a set of discursive conventions and tropes that condition the meanings the event will have. A crisis is “real” when its rhetorical strategies can be discerned and its effects

---

<sup>113</sup> « The frontiersman of James Fenimore Cooper, for example, never had any concern about masculinity; they were men, and it did not occur to them to think twice about it. » (Schlesinger 292)

<sup>114</sup> On doit à R.W Connell l'expression « hegemonic masculinity » pour définir la supériorité d'une forme de masculinité par rapport à d'autres et surtout par rapport aux femmes : « “Hegemonic masculinity” is constructed in relation to women and to subordinated masculinities. These other masculinities need not be as clearly defined – indeed, achieving hegemony may consist precisely in preventing alternatives gaining cultural definition and recognition as alternatives, confining them to ghettos, to privacy, to unconsciousness » (Connell 186).



charted; the reality of a particular crisis depends less on hard evidence of actual social trauma or do-or-die decision-making than on the power of language, of metaphors and images, to convincingly represent that sense of trauma and turning-point. (Robinson 10)

Pour Sally Robinson, le langage de la crise est performatif, il donne naissance à la crise, de la même façon, en quelque sorte, qu'un individu passe au statut de malade lorsqu'il en la confirmation par avis médical. Il est intéressant de mettre l'analyse de Robinson en relation avec la rhétorique de la crise qui émerge en politique dès la fin des années 1960, en particulier avec l'un des discours prononcés par le président Richard Nixon en 1969 et devenu célèbre sous le nom de « The Silent Majority Speech »<sup>115</sup>. C'est moins l'objet du discours que ses destinataires qui nous semblent intéressants car, en s'adressant à la « majorité silencieuse », le président cherche son soutien auprès de ceux qui n'ont pas pris part aux révolutions culturelles et sociales du pays. À première vue, l'expression employée par Nixon résiste à toute identification précise d'une catégorie sociale ou ethnique, pourtant, historiens et sociologues ne tardent pas à donner un visage à ces citoyens qui se caractérisent non pas par ce qu'ils sont, mais par ce qu'ils ne sont pas : « Unyoung, unpoor, unblack » (Scammon et Wattenberg)<sup>116</sup>. Par renversement, nous comprenons que la « majorité silencieuse » correspond au profil des familles blanches de l'Amérique moyenne. Parce que le discours politique de Nixon lui donne un nom, la « majorité

---

<sup>115</sup> « Nixon's Address to the Nation on the War in Vietnam » est un discours prononcé le 3 novembre 1969 par le président Richard Nixon et fait suite au vaste mouvement de protestation qui traverse les États-Unis après quatre ans d'implication du pays au Vietnam. R. Nixon refuse l'humiliation des troupes américaines par un retrait ou une défaite et défend ardemment la possibilité de négocier une paix à long terme qui n'entamerait pas l'honneur du pays. Le président en appelle au soutien de la « majorité silencieuse », aux familles blanches de la classe moyenne de banlieue qui croient aux valeurs de l'Amérique, à ceux que les médias oublient préférant relayer l'agitation dans le pays. Voir à ce sujet Lassiter, Matthew D. *The Silent Majority: Suburban Politics in the Sunbelt South*. Princeton : Princeton University Press, 2005.

<sup>116</sup> « Unyoung, Unpoor, Unblack » est le sous-titre du chapitre 4 de l'essai publié par Richard M. Scammon, et Ben J. Wattenberg, *The Real Majority*. New York : Coward-McCann, 1970. C'est aussi le titre que choisit de reprendre Sally Robinson dans un article intitulé : « Unyoung, Unpoor, Unblack: John Updike and the Construction of Middle American Masculinity ». *Modern Fiction Studies* 44.2 (1998) : 331-363.

silencieuse » se constitue en un groupe qui prend conscience de son invisibilité et la considère de ce fait problématique. Ainsi la rhétorique de Nixon contribue-t-elle à étendre une crise du corps politique à un corps social, celui de la classe moyenne blanche américaine. Suivant la logique de l'analyse de Sally Robinson, la crise est bien performative, c'est au moment où le discours la signale que, de façon concomitante, elle éclate. Si la crise de la classe moyenne est sociale, elle se loge en particulier dans un corps en crise, celui de l'homme blanc. Ce passage du corps social au corps individuel est analysé en ces termes par Robinson :

That this class is assumed to be normatively white perhaps goes without saying; but the degree to which the crisis afflicting the white middle class is also, and most forcefully, a crisis in masculinity, has become clear in recent years, with the vociferous cries of men who are contesting the claim that *they* are the villains in American culture. (Robinson 2-3)

Le corps de l'homme blanc se fait donc le réceptacle d'une angoisse plus largement liée à un malaise social, celui d'une classe toujours supérieure numériquement mais réduite au silence médiatiquement.

Catherine Jurca est une des seules critiques à interroger l'œuvre de Moody en termes d'identité et d'appartenance à la communauté blanche. Dans son essai *White Diaspora, the Suburb and the Twentieth-Century American Novel*, elle recourt à un appareil critique à la fois politique, sociologique et littéraire pour démontrer que la migration massive de la classe moyenne blanche dans les banlieues s'explique par un besoin pressant de fuir qu'elle nomme la diaspora blanche :

The term white diaspora is designed to emphasize and lay bare the role of the novel in promoting a fantasy of victimization that reinvents white flight as the persecution of those who flee, turns material advantages into artifacts of spiritual and cultural oppression, and sympathetically treats affluent house owners as the emotionally dispossessed. (Jurca 8)

On notera que Catherine Jurca inscrit cette fuite dans une logique de persécution qui pousse la classe moyenne blanche à se constituer en victime d'un ennemi mal identifié mais jugé menaçant. Ainsi le territoire américain se polarise-t-il, mettant à

distance les banlieues résidentielles et blanches du danger potentiel de la ville et de sa multiculturalité. Si le propos principal de Jurca est d'identifier et d'analyser cette crise, on soulignera que la conclusion de l'auteur insiste sur le fait qu'il n'y ait en réalité aucun remède à celle-ci puisqu'elle démontre dans son épilogue au titre évocateur, « Same as it ever was (more or less) », que la littérature n'envisage aucune sortie de crise :

Suburbanites have long been characterized by alienation, anguish, and self-pity. The literary treatment of suburban masculinity, in other words, has never really had a bright side for contemporary novelists newly to refute. Writers since the 1960s have not invented a tradition so much as carried on and reworked the legacy of suburban homelessness that emerged so insistently in *Babbitt*<sup>117</sup>. (Jurca 161)

Jurca inclut dans cette tradition Rick Moody, notamment en raison de son roman *The Ice Storm* dont l'action se déroule dans l'Amérique nixonienne des années 1970, dans une décennie marquée par des crises à répétition et dont les répercussions semblent visibles dans le corps des personnages. À la lumière du constat dressé par Catherine Jurca, nous tenterons d'observer les manifestations corporelles de la crise avant de nous interroger sur une éventuelle évolution de celle-ci.

Dans *The Ice Storm*, différents types de crise – le premier choc pétrolier, le scandale du Watergate – se profilent dès l'ouverture du roman mais il est frappant de constater que les premiers paragraphes reviennent sur la situation du pays juste avant qu'il ne soit frappé par celles-ci. Le roman s'ouvre en effet sur le portrait d'une Amérique d'avant les crises, l'Amérique de l'année 1972. Le premier chapitre de *The Ice Storm* fait la chronique d'un pays confiant, riche, qui s'apprête, dans quelques années, à célébrer fièrement le bicentenaire de sa Révolution et de ses principes, un pays que rien ne semble pouvoir menacer dans son hégémonie.

---

<sup>117</sup> Catherine Jurca identifie ce mal-être comme un sentiment de dépossession qui contraste paradoxalement avec l'accumulation matérielle que symbolise la banlieue. À ce propos, elle cite l'une des phrases les plus représentatives du roman de Lewis : « In fact there was but one thing wrong with the Babbitt house: it was not a home » (Lewis 16).

Mais dès les premières lignes, nous sommes au théâtre ou au cinéma, en tout cas dans le règne de l'illusion qui d'emblée se veut comique : « So let me dish you this comedy about a family I knew when I was growing up » (*IS 3*). L'incipit repose sur une dramaturgie manifeste qui révèle une véritable mise en scène du corps en crise. Les premières lignes se lisent d'ailleurs comme des didascalies : « First: the guest room, with the orderly neglect of all guest rooms » (*IS 3*). Le décor est planté et fait l'objet d'une description extrêmement détaillée. Les superlatifs rivalisent pour décrire l'abondance, le confort et la richesse de la banlieue : « In the most congenial and superficially calm of suburbs. In the wealthiest state in the Northeast. In the most affluent country on earth » (*IS 3*). Pourtant, à cette rhétorique de l'inflation répond celle de la négation qui caractérise le second paragraphe. L'auteur dresse la liste de ce que la banlieue n'a pas, une négation paradoxalement positive, puisqu'il s'agit de passer en revue tout ce qui n'a pas encore contaminé la banlieue et qui fait donc que ce territoire est un site préservé. Pas moins d'une quinzaine d'adverbes de négation ouvre les entrées de cette liste d'insuffisances : « No answering machines. And no call waiting. No caller I.D (...) No punk rock, or postpunk, or hardcore, or grunge. No hip-hop. (...) No perestroika. No Tiananmen Square » (*IS 3-4*). Tout se passe comme si cette litanie de « no » avait pour but de figer la banlieue dans un état de calme très précaire, comme si les crises du corps politique et social américain allaient bientôt y entrer par effraction et se réverbérer sur le corps individuel de ces pères de famille. Dans ces premières lignes s'observent les prémisses d'une crise qui, pour l'instant, ne s'insinue que dans quelques apartés prenant la forme de commentaires glissés en incise. Ainsi lisons-nous, quelque peu en retrait, entre deux paragraphes : « The energy crisis was getting under way » (*IS 4*). Le vocabulaire de la crise s'immisce dans des premières pages écrites sur un mode antithétique qui met constamment en tension l'agitation internationale et la sérénité de la banlieue.

None of this, though – not the Watergate Hotel and its palette of hypocrisy, coercion and surveillance, not Jonathan Livingston Seagull, whose movie had just opened, not transactional analysis or Gestalt therapy troubled Benjamin

Hood's sanguine and rational mind. Hood waited happily for his mistress. In her guest room. In those dark ages. (IS 4)

Pour reprendre les termes de Sally Robinson, la réalité des différentes crises, sur le plan politique, économique et individuel, s'insinue avant tout dans la fonction performative de la rhétorique de la crise. Ici les mots prophétisent l'imminence de la crise. Tandis que nous observons Benjamin Hood, à demi nu dans la chambre d'amis de sa voisine et maîtresse, la narration omnisciente balaie à la fois les pensées sereines de l'homme adultère (« happily ») tout en annonçant déjà la fin des temps (« dark ages »). L'ignorance du personnage s'impose comme un contrepoint à la connaissance de la voix narrative et c'est précisément dans cet écart que s'insinue la rhétorique de la crise. D'un côté, des phrases simples et brèves qui sonnent comme des communiqués de presse porteurs de mauvaises nouvelles : « Jimi Hendrix, Janis Joplin, and Jim Morrison were in the recent past. Four dead in Ohio, one at Altamont. Nixon had shipped arms to Israel for the '72 war, but slowly, slowly. The Paris Peace talks had lapsed... » (IS 4). De l'autre, la langueur d'un père de famille qui, vauté dans le lit de sa maîtresse, se prélassé dans les douceurs de l'adultère.

Bien qu'au cours des trois premières pages Moody dresse la liste des crises nationales et internationales qui secouent les États-Unis, l'auteur tarde à en faire émerger les répercussions sur le corps individuel de Benjamin Hood. En effet, le roman ne s'ouvre pas sur l'écriture de la crise mais en laisse seulement deviner les prémisses. Rappelons que l'ouverture du roman est tournée vers le passé, vers l'année 1972, vers l'avant-crise : « Much was in the recent past » (IS 4). C'est encore confiant et serein que l'homme adultère attend patiemment sa maîtresse, l'occasion pour lui de s'abandonner à quelques fantasmes : « Well, the delay had its pleasures. It conjured dirty and agreeable fantasies » (IS 5). L'introduction est une question de délai et d'attente si bien qu'elle conjure l'imminence de la crise. Dans la chambre qu'il connaît si bien, Benjamin imagine sans mal la vie de ses voisins, les Williams, une vie de famille sans saveur qui ressemble tant à la sienne. Avec Benjamin Hood, le lecteur attend Janey Williams, la maîtresse que Moody décide

de ne pas faire venir comme pour prendre au piège son personnage et lui imposer une remise en question qui prend principalement la forme d'un examen clinique. Mais avant cela, le médecin Moody nous fait patienter dans sa salle d'attente, dans un incipit qui fait office d'antichambre du roman. La crise tarde à éclore mais pour la diagnostiquer, l'auteur prend à témoin le lecteur :

In the mirror over the dresser he looked good for forty. Almost forty – next March. Wait a second. His skin was stretched over his paunch (...) He was mottled and patchy. He needed a new coat of semigloss. His hair was going. He had worn it short all his life – he had never seen it, really – and now it was gone. His glasses were perched on his tiny, crooked nose like a large, barren tree on a granite outcropping. His minuscule eyes were the color of antifreeze. Okay, he was forbidding to behold. He resembled a funeral director or a salesman of bogus waterfront propriety. (*IS* 6)

À trente-neuf ans, Benjamin est au bord d'une crise, celle de la quarantaine, qui le guette et le surprend sans crier gare. La description anticipe le moment de la crise qui semble datable au mois de mars prochain, comme si le changement soudain de condition physique pouvait être inscrit dans un calendrier. Pour l'heure, si l'analyste financier reconnaît être rongé par un ennui chronique, il n'est pas moins fier de sa carrière, de ses deux enfants et même de son physique. Cependant, un examen approfondi de son corps en révèle l'état décadent. Le diagnostic sévère se fait par le biais du miroir, le reflet ne renvoie pas l'image que Benjamin Hood a gardée de lui-même et c'est sur le mode épiphanique que la crise de la masculinité s'introduit dans le roman. La narration confronte Benjamin Hood à son propre reflet, le forçant à observer les symptômes physiques d'une décadence qu'il s'efforçait de nier.

Si Sally Robinson démontre que la crise doit être articulée, via le langage, pour pouvoir exister, elle ne nie pas la réalité des blessures inscrites dans le corps de l'homme blanc, siège d'un trauma<sup>118</sup> social dont elle impute l'origine à la perte

---

<sup>118</sup> Le terme « trauma » n'est pas ici à entendre dans un sens individuel mais collectif, dans un sens qui est plus proche de celui développé par les « trauma studies » aux États-Unis et que Marc Amfreville qualifie d'un « déplacement du domaine de la psychanalyse vers celui de l'histoire » (Amfreville 2009, 31). C'est notamment le sens

progressive de pouvoir et d'autorité. La blessure, aussi métaphorique puisse-t-elle paraître dans la littérature, traduit bien la réalité d'une crise héritée des années 1960 :

By calling these wounds, and the crises they herald, metaphorical or fantasized or manufactured, I do not mean to suggest that they are unreal; on the contrary, the persistent representation of white male wounds and of a white masculinity under siege offers ample evidence of what is felt to be the *real* condition of white masculinity in post-liberationist culture. (Robinson 6)

Si Sally Robinson considère la masculinité blanche comme faisant l'objet d'assauts répétés, il nous faut nous demander plus précisément qui en sont les assaillants principaux de façon à identifier les traits que peut prendre cette menace dans la fiction de Moody. Dans son article consacré aux masculinités dans le monde anglophone, Christopher E. Forth dresse une liste de trois facteurs qui ont pu contribuer à mettre en péril l'hégémonie de la masculinité blanche dans les années 1960 :

On pourrait dire, pour conclure, que cet ensemble de recherches s'est développé sur un fond d'anxiétés grandissantes quant à la masculinité en Occident, et en particulier aux États-Unis : la lutte pour les droits des femmes, des homosexuels et des minorités ethniques a semblé y exacerber la blessure infligée à l'orgueil national par la guerre du Vietnam. (Forth in Courtine)

Parmi ces causes, une retiendra particulièrement notre attention : l'anxiété liée à l'émergence progressive de formes autres de la masculinité, celles des minorités ethniques, et particulièrement de la masculinité afro-américaine exacerbée par les mouvements prônant la fierté des corps noirs. La crise de la masculinité s'inscrit alors dans une chromatique du noir et du blanc, dans une dialectique de la visibilité et de l'invisibilité.

On pourra ainsi faire remarquer que l'épilogue de *The Black Veil* et la liste d'expressions dérivées de l'adjectif *black* donnent au passage une teinte

---

que prend le trauma après la guerre du Vietnam qui se vit comme une plaie ouverte pour la nation entière. Voir l'ouvrage de Cathie Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, publié en 1995.

monochrome, comme si la noirceur de l'âme était l'envers systématique du corps blanc. Si la couleur noire lie Moody à Hawthorne, il nous semble également qu'elle le lie, dans une perspective raciale cette fois-ci, à Herman Melville tant la litanie ténébreuse des dernières pages de *The Black Veil* peut s'offrir également comme une variation du chapitre quarante-deux de *Moby Dick*, « The Whiteness of the Whale » dont on pourrait rebaptiser le pendant chez Moody « The Blackness of the Male »<sup>119</sup>. Chez Melville, Ishmael décline symboles et propriétés de la couleur blanche. Tout autant révérée que redoutée, cette nuance est celle de l'animal mais aussi celle de l'homme blanc<sup>120</sup>. Déjà chez Melville, la couleur blanche cristallise les angoisses de l'équipage du Pequod par son caractère insaisissable : « Or is it, that as in essence whiteness is not so much a colour as the visible absence of colour, and at the same time the concrete of all colours » (Melville 170). Le blanc terrifie parce qu'il est à la fois la lumière et le néant, parce qu'il est la couleur de sa propre négation – c'est en réalité une « non-couleur ». Nombreuses sont les interprétations de la traque furieuse du capitaine Achab contre le cachalot blanc qui se lit principalement comme une quête existentielle pour tenter d'éradiquer l'angoisse du vide, du néant et *a fortiori* de la mort. John Bryant, dans son article « Two Moby Dicks: Legends and Forms » n'exclut pas l'hypothèse selon laquelle la mise à mort du cachalot blanc coïnciderait avec la mise à mort des démons de l'homme blanc par le capitaine Achab : « Ahab the abolitionist is the extremist eradicating racism in his pursuit of the white whale (its whiteness a symbol of supremacy) » (Bryant in Levine, 70). Moins de dix ans avant le début de la Guerre de Sécession, dans un monde manichéen qui polarise l'homme blanc et l'homme non blanc, Melville nous conte l'histoire d'un cachalot dont la blancheur

---

<sup>119</sup> On relèvera d'ailleurs que l'une des références directes à Melville se fait, dans *The Black Veil*, par le biais d'une citation sur la noirceur : « *This great power of blackness, Melville observes, derives its force from its appeal to that Calvinistic sense of Innate Depravity and Original Sin, from whose visitations, in some shape or other, no deeply thinking mind is aways and wholly free* » (BV 144).

<sup>120</sup> Tout au long du chapitre, la couleur blanche peut se lire en opposition avec la couleur rouge de l'Indien et la couleur noire de l'esclave. Ishmael souligne que le blanc est la couleur de la Rome impériale et de l'hégémonie de l'homme blanc : « *giving the white man ideal mastership over every dusky tribe* » (Melville ch. XLI, 163).



énigmatique pousse l'esprit de l'homme à se confronter à l'insaisissable, comme pour montrer que l'homme a la faculté intellectuelle d'appréhender le difficile<sup>121</sup>. Bien avant qu'émergent les premières théories formulant une quelconque crise de la masculinité, Melville nous apprend à observer une nuance invisible parce que trop visible, le blanc de l'animal, le blanc de l'homme dont Moody choisit d'en extraire la noirceur, son épilogue s'offrant comme un parfait contrepoint au texte de Melville.

Dès ses premières nouvelles publiées en 1995, Rick Moody s'essaie à une variation de *Moby Dick* en choisissant de s'intéresser au seul personnage afro-américain à bord du Pequod, Pip. La nouvelle « Pip Adrift » est un vrai exercice de style qui se lit comme une continuation du roman de Melville. Parue dans le recueil « The Ring of Brightest Angels around Heaven », la nouvelle « Pip Adrift » transforme Pip, jeune garçon de cabine à bord du Pequod, en protagoniste et reprend l'épisode où, terrorisé par le cachalot, celui-ci passe par-dessus bord, obligeant l'équipage à le repêcher plutôt que de capturer le cachalot. Dans la nouvelle, le blanc du cachalot et le blanc des hommes terrorisent Pip qui, s'étant jeté à l'eau par peur de l'animal, redoute le moment où il sera repêché, imaginant son corps finir en un bouillon dont se délectera l'équipage. Dans cette réécriture de *Moby Dick*, la menace est double, l'animal et l'homme, tous deux blancs. Dans la nouvelle de Moody, la chasse au cachalot blanc se transforme en chasse au garçon de cabine noir qui, par couardise, s'est jeté par-dessus bord. Le corps noir de jeune homme se substitue à celui, blanc,

---

<sup>121</sup> Notons que l'écrivain E. L. Doctorow utilise la métaphore du cachalot blanc dans cette même perspective lors de son discours prononcé en 2007 devant The American Academy of Arts and Sciences and the American Philosophical Society : « Melville in *Moby-Dick* speaks of reality outracing apprehension. Apprehension in the sense not of fear or disquiet but of understanding (...) reality as too much for us to take in, as, for example, the white whale is too much for the Pequod and its captain. It may be that our new century is an awesomely complex white whale (...) What is more natural than to rely on the saving powers of simplism? Perhaps with our dismal public conduct, so shot through with piety, we are actually engaged in a genetic engineering venture that will make a slower, dumber, more sluggish whale, one that can be harpooned and flensed, tried and boiled to light our candles. A kind of water wonderworld whale made of racism, nativism, cultural illiteracy, fundamentalist fantasy and the righteous priorities of wealth ». E.L. Doctorow « Bush's Intelligence ». *The Nation*. 26 juin 2008.

de l'animal mais tous deux pointent vers la même domination de l'homme blanc. Ainsi le garçon noir ne voit-il aucune issue ni sur mer, ni sur terre : il redoute non seulement d'être avalé par le cachalot blanc mais aussi par l'équipage qui, s'imagine-t-il, fera de son corps un festin une fois repêché. Dans l'eau, le garçon délire et se rêve en monarque d'un royaume sous-marin où les hommes blancs ne pourraient venir le repêcher. Il n'appelle pas au secours :

*Don't come for me you ship of fools don't come for me any longer because I will ride the sea horses back into the thicket of original names back before you men came to the white hot center of this monarchy don't come here! Desist! Desist!* (RBAH « Pip Adrift », 110).

Comme dans *The Black Veil*, Moody procède à un renversement chromatique et donne une couleur au malaise des hommes blancs : le noir qui ici dépeint sous les traits du jeune garçon offre un contrepoint à la blancheur de la baleine.

Cette chromatique du noir et du blanc s'observe déjà dès l'ouverture de *The Ice Storm*. En effet, si la tempête de glace à venir donne au décor sa blancheur immaculée, la première partie du roman nous présente l'époque comme étant sombre et noire. Rappelons l'expression « in those dark ages » (IS 4) qu'on trouve dans l'incipit. Le noir cristallise ainsi l'anxiété d'une communauté blanche à l'égard de tout ce qui n'est pas blanc. Ce n'est sans doute pas par hasard que l'auteur fait observer au personnage de Benjamin Hood un régime alimentaire très strict pour combattre tous les maux qui l'accablent : "[A] duodenal ulcer, which he treated with liberal doses of antiacids and by eating primarily foods that were *white* (rice, oatmeal, Cream of Wheat hot cereal, white bread, potatoes, the occasional glass of milk or slice of American cheese)... » (IS 8). Eczéma, ulcère, aphtes sont autant de maladies et d'irritations dont le personnage est atteint, une accumulation de maux qui ont, pour paraphraser Sally Robinson, pour fonction métaphorique de pointer vers une crise réelle de la masculinité blanche. Le corps de Benjamin Hood se fait ainsi le réceptacle physique d'un malaise plus large qui affecte l'ensemble de la communauté des hommes blancs, la relation entre le corps individuel et le corps collectif se faisant systématique. Moody achève de filer la métaphore du corps

individuel et du corps politique, décrivant ironiquement le sexe de l'homme adultère : « His erection was subsiding. Right now. His bejeweled weapon of persuasion was subsiding where it used to beckon, at his boxer shorts » (*IS* 6). La rhétorique de la guerre froide est ici sollicitée pour décrire ironiquement un corps qui dysfonctionne et décline.

Comme le souligne C. E. Forth, le malaise physique dont est victime la communauté des hommes blancs s'explique, entre autres, par une anxiété liée à la montée des minorités ethniques. Dans *The Ice Storm*, l'homme noir fait l'objet d'une méconnaissance qui aboutit à une série de clichés le concernant. Totalement absents dans le voisinage des Hood et des Williams, les Afro-Américains semblent confinés à la seule ville de Port Chester dont l'adolescent Paul connaît surtout la gare pour avoir souvent fait le trajet en train jusqu'à New York. C'est d'ailleurs très à propos que le train de Paul, en raison de coupures de courant provoquées par la tempête, s'immobilise près de cette localité plongée symboliquement, nous semble-t-il, dans l'obscurité (« ominous darkness » 194) car elle permet à la voix narrative de faire le portrait des rares Afro-Américains que l'adolescent Paul a côtoyés dans sa vie : « Paul had met a few of them, black people. Though there were none in his elementary school – East School – there were five in Saxe Junior High when he was there » (*IS* 196). La première phrase souligne le caractère d'étrangeté de ces individus en exprimant d'abord l'indéfini (« few of them ») avant de les identifier seulement par leur couleur de peau (« black people »). L'adolescent peut littéralement compter sur les doigts d'une seule main les quelques personnes de couleur qu'il connaît, trois filles et deux garçons décrits par une série de clichés :

The guys, on the other hand, the two black guys were unavoidable. Brian Harris ruled Saxe Junior High. He wore his hair long, in a Black Panther Afro, and this spooked everybody. And he was a superior athlete, but maybe only because every white kid in New Canaan had been brought up to believe that Afro-Americans were superior athletes. This was something Paul's dad had actually told him. (*IS* 196)

L'Afro-Américain cristallise des peurs irrationnelles, par sa coiffure, par sa force physique, par sa différence. L'adolescent grandit totalement coupé des

bouleversements culturels et sociaux qui ont transformé son pays si bien qu'il n'a de la communauté noire qu'une connaissance de seconde main, composée principalement d'idées reçues véhiculées par son environnement familial et scolaire ou par les clichés que transmet la télévision : « For the rest of his information, Paul had to rely on reports from the idiot box. *The Rookies* had a black actor on it, and there were *Sanford and Son* » (IS 197). Tout se passe comme si la banlieue paisible de New Canaan n'avait pas encore été affectée par la contre-culture ou le mouvement des droits civiques<sup>122</sup>. On remarquera dans cette scène qu'à travers les souvenirs d'enfance de Paul, c'est l'anxiété du père qui se transmet d'une génération à l'autre dans tout ce qu'elle a de raciste et d'homophobe. La scène repose sur une série d'analepses qui nous convient dans le salon des Hood, le soir où le père de Paul, Benjamin Hood, apprenant l'acquittement de la militante Angela Davis, s'insurge devant son poste de télévision : « From the Naugahyde reclining chair that was his dad's chief consolation, Benjamin called out listlessly, drunkenly, at the screen : *Fucking communist dyke cunt* » (IS 197). L'insulte exprime vulgairement les trois sources principales d'anxiété qui, selon Christopher E. Forth, contribuent à la crise de la masculinité blanche : le féminisme, les minorités ethniques et l'homosexualité. Rien d'étonnant à ce qu'Angela Davis<sup>123</sup> cristallise toutes ces peurs dans sa seule personne puisqu'elle est une militante à la fois féministe, afro-américaine et homosexuelle,<sup>124</sup> communiste de surcroît. La remarque de Benjamin Hood contient les caractéristiques relevées par M. S. Kimmel pour définir la masculinité hégémonique : « The constituent elements of

---

<sup>122</sup> Le narrateur fait d'ailleurs remarquer que, dans les banlieues aisées du Connecticut, il faut du temps, avant que les répercussions des grandes révolutions sociétales s'y propagent. Il relève notamment le retard de « l'Été de l'Amour » qui, né en 1967, n'apporte son vent de rébellion politique et de libération sexuelle qu'en 1972 dans la paisible ville de New Canaan : « The Summer of Love had migrated, in its drug-resistant strain, to the Connecticut suburbs about five years after its initial introduction » (IS 55).

<sup>123</sup> La militante Angela Davis est acquittée en 1972 après deux ans d'emprisonnement pour avoir été complice d'une tentative d'évasion de trois détenus afro-américains à la prison de Soledad en Californie.

<sup>124</sup> L'insulte « dyke » ne peut pas faire directement référence à l'homosexualité d'Angela Davis puisque celle-ci ne la révèle qu'en 1997. Il s'agit seulement d'une insulte à caractère homophobe courante.

“hegemonic” masculinity, the stuff of the construction, are sexism, racism and homophobia » (Kimmel 7). L’insulte à la fois misogyne, raciste et homophobe traduit l’insécurité d’une masculinité qui se sent menacée et qui choisit de nier la reconnaissance de sexualités alternatives.

On pourra suggérer que la masculinité à laquelle se raccrochent les personnages est spectrale, convoquant des modèles illusoire de pères et de maris : « Hood believed in the stolid riders of the New Haven line, those grailing knights, legendary heads of household, whose leadership was marked chiefly, though not entirely, by intimidation » (*IS* 10). On remarque ici que la conception de la masculinité telle que la conçoit Benjamin Hood relève de la légende et du mythe, envisageant l’homme comme un héros valeureux tout droit sorti d’un conte. La masculinité qu’il idéalise s’est pourtant éteinte et c’est non sans ironie que l’auteur nous en montre l’effacement et la mise sous silence. On notera en effet que l’extinction de la voix blanche se traduit physiquement dans le roman par des aphtes et autres maux de bouche qui assaillent Benjamin Hood, l’obligeant souvent à demeurer silencieux : « Citrus, ketchup, spices – these were all contraindicated. As was the act of speech » (*IS* 8). Privé de parole, Benjamin Hood devient le symbole d’une communauté réduite au silence. On notera dans une même perspective que, dans *Purple America*, Hex est ironiquement décrit comme un oppresseur blanc, « *white male oppressor* » (*PA* 208), au moment même où, incapable d’une quelconque performance sexuelle avec sa partenaire, sa masculinité et sa virilité se voient mises à l’épreuve. Enfin, dans *The Black Veil*, c’est une image de chute que le narrateur convoque tandis que, au cours de son séjour en hôpital psychiatrique, il tente de s’expliquer pourquoi Conchita, une jeune femme d’origine dominicaine, l’a choisi comme confident de ses problèmes :

It would have been the human thing to hold her, to attempt to comfort her with just being there, which was probably *why she had chosen me*, because I was no threat, I was white America in the gentlest, most unimposing form, I was the oppressor history of America confined to the mental hospital, you could have blown hard on me and I would have toppled. (*BV* 209)

La menace de la chute qu'évoque Barbara Ehrenreich dès le titre de son essai se traduit ici par le verbe « topple », un vacillement qui indique combien l'état du corps blanc est fragile et précaire.

La menace revêt donc des formes multiples qui font craindre à l'homme blanc un amoindrissement de son hégémonie et lui font redouter, peut-être plus encore qu'une chute, une rechute car comme le fait remarquer Christopher E. Forth, il « apparaît cependant un problème majeur lorsqu'on songe à l'existence historique d'une "crise de la masculinité" : il ne semble pas y avoir eu de période stable antérieurement à l'état de désarroi que l'on suppose à un moment donné » (Forth in Courtine). La crise de la masculinité serait alors à envisager comme l'épisode critique d'une maladie chronique. L'observation de Forth nous invite à penser cette crise dans un paradoxe temporel que nous avons souvent fait remarquer à propos de la notion d'accident puisqu'elle serait à la fois passée et à venir, spectrale parce qu'à la fois fantomatique et future.

L'ambition de cette deuxième partie aura été d'analyser le corps accidenté que représente la fiction de Moody mais aussi les corps accidentés qui la peuplent en révélant les mouvements de recomposition et de décomposition qui l'animent. Si la relation synecdotique entre le corps individuel et le corps collectif a souvent été démontrée, il nous semble que l'ultime pan de notre étude pourra logiquement être consacré à l'approfondissement de ce lien à travers le glissement de la notion d'accident à celle de catastrophe. On proposera l'hypothèse qu'il y a dans la catastrophe une dimension profondément collective qui fait défaut à l'accident, même si les deux termes ont un mode opératoire identique. La nuance s'observe par exemple dans le langage courant : on parlera plus volontiers d'une catastrophe aérienne plutôt que d'un accident d'avion pour désigner la portée collective d'un drame et faire référence ainsi à l'ensemble des victimes qui y ont péri. À l'inverse, on remarquera qu'il n'existe pas de catastrophe automobile car l'accident de voiture ne peut s'envisager à la même échelle et implique un rapport unique de l'individu à sa propre mort. Héritée de l'univers théâtral, la catastrophe s'est déplacé sur une

« cette autre scène qu'est le spectacle du monde » et, ainsi que Michel Ribon ajoute, « le terme a gardé de ses origines théâtrales quelque chose d'essentiel : où qu'elle se produise, la catastrophe est toujours spectaculaire » (Ribon 14). On note bien dans sa définition l'ampleur que revêt la catastrophe qui s'observe et s'appréhende de manière collective. À sa dimension globale s'ajoute le renversement qu'elle fait naître. En effet, la catastrophe est littéralement un coup de théâtre, sa racine grecque, *kata-strophè*, signalant un mouvement de transition, un bouleversement, une révolution dont Ribon rappelle que l'aboutissement n'est pas forcément malheureux. Au sens aristotélicien du terme, la catastrophe est un dénouement, elle est alors « le moment abrupt qui fait passer d'une situation de tension ou de crise aiguë à un état final de résolution, bref, à une fin heureuse ou malheureuse » (Ribon 13). De cette définition, nous retiendrons principalement la dimension théâtrale de la catastrophe pour interroger tout d'abord sa mise en scène dans un texte fiction mais nous nous pencherons ensuite sur son rapport ambigu avec la fin ou la résolution. En effet, nous mettrons en question l'hypothèse de Ribon selon laquelle la catastrophe « n'est nullement, originaire » et « est la destruction d'un ordre qui la précédait, d'un ordre constitutif d'un monde qui vient de s'effondrer » (Ribon 18). On pourra au contraire se demander si la catastrophe, par la destruction qu'elle engendre, n'est pas le préalable à toute régénération, à toute renaissance si bien qu'on pourrait donner à son irruption un caractère inaugural. Il s'agira d'interroger cette possibilité en inversant la ligne temporelle proposée par Michel Ribon : « Si le chaos est le lieu d'un départ, la catastrophe est le moment d'un terme ; le premier signifie naissance et espoir, la seconde en nous faisant sentir la mort, nous livre au désespoir » (Ribon 18).

**TROISIÈME PARTIE :**  
**DE L'ACCIDENT À LA CATASTROPHE**





La catastrophe du 11 septembre serait-elle la « forme la plus pure du spectaculaire » comme le suggère Baudrillard en comparant l'attaque terroriste à un nouveau « théâtre de la cruauté »<sup>125</sup> ? En reprenant l'expression d'Antonin Artaud, Baudrillard souligne l'importance de la représentation, de la mise en scène et la prévalence du spectacle de la catastrophe sur son interprétation. Celle-ci représenterait, selon lui, un défi posé à l'ordre politique, à l'ordre historique mais plus largement un défi posé à l'interprétation, s'offrant comme un spectacle pur de la violence. Cette catastrophe fait effectivement l'objet d'un spectacle car, de fait, elle est suivie sur des millions d'écrans à travers le monde, elle est une performance qui dure en tout une heure et quarante-deux minutes<sup>126</sup>. À ce propos, Virilio rappelle les mots de Le Corbusier prédisant que le gratte-ciel serait « un cataclysme au ralenti » (Virilio 2004, 28), une phrase qui prend tout particulièrement son sens le 11 septembre 2001. Si la remarque de Le Corbusier est catastrophiste et donne l'alarme, il n'en demeure pas moins qu'elle contient déjà les germes de la catastrophe à venir et envisage le gratte-ciel comme l'un de ses espaces d'accueil privilégiés. Ainsi la catastrophe semble-t-elle se déployer selon un scénario, une dramaturgie, une mise en scène anticipés par l'architecture, le cinéma ou la littérature<sup>127</sup>. Au sens aristotélicien, la catastrophe est le dénouement

---

<sup>125</sup> « On cherche après coup à lui imposer n'importe quel sens, à lui trouver n'importe quelle interprétation. Mais il n'y en a pas, et c'est la radicalité du spectacle, la brutalité du spectacle qui seule est originale et irréductible. Le spectacle du terrorisme impose le terrorisme du spectacle. Et contre cette fascination immorale (même si elle déclenche une réaction morale universelle) l'ordre politique ne peut rien. C'est notre théâtre de la cruauté à nous, le seul qui nous reste – extraordinaire en ceci qu'il réunit le plus haut point du spectaculaire et le plus haut point du défi. C'est en même temps le micro-modèle fulgurant d'un noyau de violence réelle avec chambre d'écho maximale – donc la forme la plus pure du spectaculaire – et un modèle sacrificiel qui oppose à l'ordre historique et politique la forme symbolique la plus pure du défi ». Voir Baudrillard « L'esprit du terrorisme » publié dans *Le Monde* du 2 novembre 2001.

<sup>126</sup> La première tour est percutée à 8h46, la dernière s'effondre à 10h28.

<sup>127</sup> Si, pour Dos Passos, elle prenait l'allure d'un châtement divin, la vision d'un New York entièrement ravagé était déjà bien là : « And how long do you think the Lord of Sabboath will take to destroy New York City an Brooklyn an the Bronx ? Seven seconds » (Dos Passos 340). En 1991, Bret Easton Ellis semble avoir anticipé les images d'avions qui s'écrasent lorsqu'il écrit dans *American Psycho* : « There were four major air disasters this summer, the majority of them captured on videotape, almost as if these events had been planned, and repeated on television endlessly. The

d'une pièce en trois actes ou bien, pourrions-nous nous risquer à proposer, la conclusion d'une pièce en trois siècles, la fin d'une histoire, américaine. Si la catastrophe se déploie selon un scénario parfois déjà pressenti, il n'en demeure pas moins que sa réalité prend chacun par surprise. C'est sans doute dans ce paradoxe que se loge toute la difficulté d'appréhender la catastrophe car, comme l'avance Jean-Pierre Dupuy, elle est « *tout à la fois nécessaire et improbable* » (Dupuy 87). L'enjeu sera pour nous de comprendre cette temporalité si particulière qui résiste à toute linéarité et nous invite à envisager la catastrophe comme à la fois passée et à venir. Ce n'est en effet qu'a posteriori qu'elle paraît avoir toujours été nécessaire tandis que sa survenue semble, à l'inverse, maintenue à distance. On relèvera que cette difficulté d'ordre temporel était déjà apparue au cours de notre première partie dans la mesure où nous avons envisagé un même schéma chronologique pour l'accident. Si, pour reprendre les termes de Cynthia Fleury, « l'accident fait date » parce qu'il « inaugure une histoire » (Fleury 150), il nous semble que la catastrophe fait date également parce qu'elle inaugure une histoire que nous pensons cette fois-ci collective. Dans les deux cas, le mouvement est double : l'accident et la catastrophe sont une fin et un début, ils font l'objet d'une « nouvelle datation » (Fleury 150). En lisant les notes prises par l'écrivain Paul Auster le jour même du 11 septembre, il est frappant de constater que cette ambivalence si caractéristique de la catastrophe y surgit :

We all knew this could happen. We have been talking about the possibility for years, but now that the tragedy has struck, it's far worse than anyone ever imagined. The last foreign attack on American soil occurred in 1812. We have no precedent for what has happened today, and the consequence of this assault will no doubt be terrible. More violence, more death, more pain for everyone. And so the twenty-first century finally begins. (Auster in Baer, 35)<sup>128</sup>

---

planes kept crashing in slow motion, followed by countless roaming shots of the wreckage and the same random view of the burned, bloody carnage, weeping rescue workers, retrieving body parts » (Ellis 354).

<sup>128</sup> La citation de Paul Auster est extraite plus précisément de « Random notes-September 11, 2001, 4:00 P.M; Underground » Voir Auster in Baer, 35.

On relèvera d'une part le caractère attendu de la catastrophe et ce en dépit de tout précédent historique mais on soulignera plus particulièrement la dernière phrase de Paul Auster : « And so the twenty-first century finally begins ». Il semble que la formulation témoigne tout à fait du paradoxe inhérent à la catastrophe puisque la phrase contient à la fois l'idée de fin et de début. Les adverbes « so » et « finally » traduisent le caractère nécessaire de la catastrophe tandis que celle-ci inaugure un siècle nouveau. Si Paul Auster est un des écrivains qui fait entrer rapidement la réalité de la catastrophe dans sa fiction<sup>129</sup>, Rick Moody, quant à lui, explique qu'il est encore trop tôt pour que sa fiction s'y confronte directement et confesse dans un entretien : « I've sort of dipped my toe into writing about it but in very metaphorical ways, not by confronting it directly, and I am not certain I have accomplished it nor has anyone else that I know of so far »<sup>130</sup>. L'enjeu sera pour nous d'analyser les stratégies qui participent de cet effort de déréalisation de la catastrophe qui, dans l'œuvre de Moody, brille souvent par son absence. On peut citer par exemple le paragraphe consacré à la description du World Trade Center dans *The Diviners* :

Who actually looks at the towers? Everyone ignores them. They are eyesores. Like the telephone poles of rural electrification that bisected the pristine countryside, they rise up out of nowhere and inflict themselves on you. Who gives a shit? The Port Authority took ten years to build them, who gives a shit? Who gives a shit that they're so tall? Who gives a shit that they dwarf the Empire State Building? Who gives a shit? The only feature worthy of comment, as she heads across the plaza, is the gravity of their relationship. They lean against each other, like lonely people, across the plaza, desperate for company. They lean so far in that you can't look away. Somebody's terrier, off the leash, bobs along the plaza level, in the penumbra

---

<sup>129</sup> Le dernier paragraphe de *The Brooklyn Follies* : « It was eight o'clock when I stepped out onto the street, eight o'clock on the morning of September 11, 2001 – just forty-six minutes before the first plane crashed into the North Tower of the World Trade Center. Just two hours after that, the smoke of three thousand incinerated bodies would drift over toward Brooklyn and come pouring down on us in a white cloud of ashes and death. But for now it was still eight o'clock and as I walked along the avenue under that brilliant blue sky, I was happy, my friends, as happy as any man who had ever lived » (Auster 2006, 303-304).

<sup>130</sup> Voir le documentaire : *Romans made in New York*. Réal. Sylvain Bergère. Les Films d'Ici. 2008.

of the towers, looking almost subatomic. The towers don't make you want to write a sonnet. They don't make you want to dance. They want to make you write a cost-benefit analysis. Or they make you want to eat. (*Div 52*)

Si l'action se déroule lors des élections présidentielles controversées de 2000, le roman, quant à lui, est bien publié en 2005 et le paragraphe sur le World Trade Center, par la forme d'irrévérence qu'il contient, provoque par son choix de nier la catastrophe à venir. Le ton n'est pas prophétique, la catastrophe ne se laisse pas deviner pourtant il se peut qu'elle s'insinue déjà dans le texte à travers la série d'interrogations laissées sans réponse, ou peut-être à travers la répétition lancinante d'une même question « Who gives a shit ? ». Il semble que le malaise suscité par ces lignes soit en partie dû à l'insistance du narrateur sur l'oubli et le désintérêt des new-yorkais pour les tours. Le passage s'inscrit alors à contre-courant de l'entreprise mémorielle que provoqua leur chute et contraste avec la commémoration qui suivit la catastrophe. L'inscription de la catastrophe dans la fiction fait resurgir des problématiques liées aux rapports entre la littérature et la réalité ou l'histoire. Dans un chapitre consacré à la représentation de la catastrophe dans l'art, Michel Ribon revient sur les différentes stratégies adoptées par les artistes pour faire figurer la Shoah et souligne : « Nul besoin de reproduire la réalité dans ce qu'elle a d'horrible. L'horreur, l'artiste la signifie » (Ribon 51). C'est dans cette même perspective que nous souhaitons interroger la catastrophe dans la fiction de Moody, qu'elle soit volontairement passée sous silence, niée, ou représentée métaphoriquement. Il nous faudra pour cela envisager la catastrophe selon ses deux versants temporels, à la fois comme anticipatrice de la fin des temps et comme inauguratrice d'une ère nouvelle. L'enjeu sera d'interroger cette double définition de la catastrophe tout en nous gardant de lire la fiction de Moody comme un miroir tendu à la société américaine pour ne pas considérer la littérature, comme le rappelle Marc Amfreville, « comme un réservoir positiviste d'informations sur son temps » mais « comme une activité créatrice de représentation » (Amfreville 2009, 32).

## CHAPITRE 6 : CHRONIQUE D'UNE CATASTROPHE ANNONCÉE

La catastrophe du 11 septembre serait-elle l'accident de l'Occident ? Si le glissement des voyelles se fait sans heurt, c'est sans doute parce que la phonétique s'ajoute à une proximité sémantique car, dans « ad-cadere » et « occidere »<sup>131</sup>, la racine de la chute est la même. L'accident pointe vers la mort, l'Occident pointe vers l'Ouest et le déclin de l'astre. On relèvera avec intérêt que le premier roman qu'écrit Rick Moody au XXI<sup>e</sup> siècle<sup>132</sup>, *The Diviners*, s'ouvre sur la promesse d'un matin radieux : « A day of dawns. A jubilee. Morning, just after the election, year two thousand » (*Div* 14). Dans ces trois courtes phrases qui s'offrent presque comme des vers libres, on peut déjà entendre dans « morning » son homonyme « mourning » comme si le texte laissait présager le chagrin à venir au lendemain de l'élection. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, la catastrophe suggère l'idée qu'elle se déroule selon une dramaturgie et un scénario particuliers, comme si elle était en somme une fiction devenue réalité. L'enjeu sera pour nous de comprendre comment Rick Moody s'approprie la fiction de la catastrophe, la détourne en se moquant principalement de la paranoïa et de l'angoisse qu'elle génère avant, à son tour, de la mettre en récit, de la fictionnaliser, de la soumettre non plus à l'épreuve de la réalité mais de la fiction.

---

<sup>131</sup> « OCCIDENT n.m. est emprunté (1119) au latin *occidens*, participe présent de *occidere*, verbe composé de *ob* (-> objet) et *cadere* « tomber » (-> choir), qui signifie « tomber à terre », « succomber, périr », et, en parlant d'un astre (notamment du soleil), « se coucher » Voir le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey.

<sup>132</sup> Il faut préciser que Rick Moody remet à son éditeur le manuscrit de *The Black Veil* la semaine du 11 septembre 2001 et admet qu'il s'est demandé s'il devait modifier ou non ses dernières lignes, notamment cette phrase accusatrice : « To be a citizen of the West is to be a murderer » (*BV* 303). L'auteur se défend pourtant en ces termes : « To say it's a nation founded on a certain kind of slaughter is not to say that we have never been victimized, we have occasionally been victimized, and whatever happened on 911 was completely unjust but that doesn't mean that we don't still have this tradition of quite barbaric treatment of other countries, that seems to be transparent and obvious. (...) We certainly have a lot to feel badly about ». Voir le documentaire *Romans made in New York*. Réal. Sylvain Bergère. Les Films d'Ici. 2008.

## 6.1 L'anticipation de la catastrophe

### a) Face à la menace, la paranoïa

Face à la menace de la catastrophe, la paranoïa est une des réponses que l'esprit humain développe pour se sentir illusoirement protégé. On remarquera que ce comportement paranoïaque s'observe principalement dans les fictions de Moody écrites après 2001 et qu'il participe de l'écriture de la catastrophe. Il nous faut étudier comment cette angoisse et cette peur se manifestent chez les personnages tout en montrant combien leur comportement paranoïaque est parodié dans la mesure où ces derniers semblent souvent être eux-même à l'origine de la menace qui les guette.

Dans un ouvrage consacré à la paranoïa, Patrick O'Donnell fait remarquer que l'anticipation de l'accident ou de la catastrophe est caractéristique de la littérature postmoderne, prenant notamment exemple sur le roman *Underworld* de Don DeLillo publié en 1997 et dont la couverture<sup>133</sup> fait d'ailleurs figurer les tours du World Trade Center dans la brume tandis qu'au premier plan la croix d'une église contribue à créer une atmosphère de menace. La relation qu'il établit entre la paranoïa et la condition postmoderne, au sens où l'entend Lyotard<sup>134</sup>, est intéressante car elle identifie la fragmentation et la décomposition de notre environnement comme étant responsables de cette « folie de l'esprit »<sup>135</sup> qu'est la paranoïa. Il ajoute que le roman de DeLillo s'emploie à montrer la mutation des rapports entre l'individu et son environnement, rendus notamment complexes par

---

<sup>133</sup> Nous faisons ici référence à la photographie d'André Kertesz en couverture de l'édition suivante : *Underworld*. 1997. New York : Scribner, 2007.

<sup>134</sup> O'Donnell emprunte l'expression « condition postmoderne » à l'ouvrage fondateur de Jean-François Lyotard qui avance notamment l'idée que les progrès des sciences et techniques ont conduit à la destruction des grands récits totalisants qu'il nomme « métarécits » et qu'ils ont laissé place à une fragmentation des récits.

<sup>135</sup> Voir le Grand Robert de la langue française : « du grec *paranoia* « folie », de *para* et *noûs* « esprit ».

une confusion permanente entre le monde réel et le monde médiatique<sup>136</sup>. Dans une telle perspective, on comprend que la paranoïa fonctionne principalement comme un mécanisme de défense face à cette fragmentation : « [F]ear and panic are the most evident somatic responses to the fragmentations and decenterings of the so-called postmodern condition » (O'Donnell 2000, 11). On ajoutera qu'en littérature, la paranoïa recèle un pouvoir narratif infini dans la mesure où elle invite sans cesse à la réinterprétation du sens et qu'elle est ainsi génératrice de récits. O'Donnell fait d'ailleurs remarquer à ce propos qu'en produisant des histoires, elle donne un nouveau sens à l'histoire : « Paranoia manifests itself as a mechanism that rearranges chaos into order, the contingent into the determined. As such, it is a means of (re)writing history » (O'Donnell 2000, 11).

Avant d'entrer dans une étude plus approfondie de *Right Livelihoods*, il est important de souligner la forme choisie par Moody pour ce recueil car il ne s'agit pas exactement de nouvelles mais de *novellas*, un format rare dans son œuvre si l'on fait exception de « The Ring of Brightest Angels around Heaven ». Il faut en effet noter que le format court de la *novella* encourage la tension dramatique et la catastrophe, deux caractéristiques récurrentes de ce type de récits remontant aussi loin que le *Decameron* de Boccace ou que les *Novellen* allemandes du XIXe siècle<sup>137</sup>. De toute évidence, le choix formel semble être en adéquation totale avec

---

<sup>136</sup> Des principaux enjeux du roman dont il dresse la liste, nous en retiendrons un particulièrement : « the contrast between history (and the subjects of history) conceived as a totality and history (and the subjects of history) conceived as multiple, fragmented, accidental » (O'Donnell 2008, 25)

<sup>137</sup> Si la *novella* est née à la Renaissance, son essor est principalement dû à la littérature allemande de la fin des XVIIIe et XIXe siècles, avec des auteurs tels que Goethe, Mann, ou encore Kafka. Dans un essai consacré à la *Novelle* allemande, E.K. Bennett souligne la récurrence de la catastrophe : « It is indeed not difficult to find in most *Novellen* a turning-point, and many writers on the theory of the *Novelle* have insisted upon this as a characteristic feature of the genre. (...) It is often compared with the *peripeteia*, or change from good to bad fortune in tragedy, as indeed there is a definite resemblance between the *Novelle* and the Drama in construction, the *Novelle* by its succinctness having a certain dramatic quality of tension and swiftness of catastrophe » (Bennett 6).



le propos des *novellas*, notamment de la dernière, « The Albertine Notes »<sup>138</sup>, mais nous ajouterons également que ce choix paraît tout indiqué pour appréhender la fragmentation de notre environnement à laquelle O'Donnell impute en partie la paranoïa. D'une part, les trois *novellas* peuvent se lire comme trois variations sur un même délire paranoïaque, imitant ainsi la propension de celui qui en est victime à réinterpréter sans cesse les signes qu'il croit menaçants. D'autre part, on remarque que ce format, par la cohérence thématique que Moody lui donne, permet de lier trois protagonistes dont on peut souligner qu'ils représentent – fait exceptionnel dans l'œuvre de Moody – trois solitudes, trois existences déconnectées de la réalité et obsédées par la lecture des signes. Ainsi cette stratégie semble-t-elle à la fois participer de la fragmentation identifiée par O'Donnell mais aussi s'envisager comme une réponse formelle à celle-ci dans la mesure où l'unité des trois récits empêche chacun de fonctionner comme une entité indépendante.

On choisira de montrer que, dans ce recueil, le déraillement du sens est tel que le comportement paranoïaque semble tourné en dérision. Le doute qui habite les personnages n'est pas un doute cartésien et constructif mais un doute irrationnel et infondé qui conduit à la défamiliarisation excessive et parodique de leur environnement. L'unité du recueil *Right Livelihoods* repose sur le fait que les personnages partagent tous la même anxiété d'un complot ourdi soit à leur rencontre, soit à l'encontre de leur pays. S'il n'y a à proprement parler qu'une seule catastrophe dans les trois *novellas* – l'explosion de « The Albertine Notes – l'anticipation de celle-ci, rendue manifeste par la paranoïa, s'insinue dans l'ensemble de l'œuvre. On pourra à ce propos citer l'auteur qui, dans un entretien avec Miriam N. Kotzin, explique que c'est d'ailleurs bien cette défiance à l'égard du moindre signe qui unit les trois récits : « We are meant to be exegetes by the culture, to see plots under every rock. That's how the characters are in this book. It's what connects the three novellas » (Moody in Kotzin). Il faut souligner que le titre du recueil contraste avec l'angoisse et la peur des personnages puisqu'il invite,

---

<sup>138</sup> Dans « The Albertine Notes », le décor est celui de l'après-catastrophe, la ville de New York ayant été soufflée par une gigantesque explosion.

au contraire, à la maîtrise de soi et à la quiétude. Dans la philosophie bouddhiste, « right livelihood »<sup>139</sup> est, en effet, la cinquième des huit étapes censées mener au nirvana et peut en français se trouver sous la traduction suivante, « moyens justes d'existence »<sup>140</sup>. L'écart entre le titre et l'unité thématique du recueil semble déjà annonciateur de la parodie à venir du comportement paranoïaque.

La première nouvelle intitulée « The Omega Force » suggère dans son titre l'idée d'une menace de grande ampleur, laissant deviner qu'une puissance mystérieuse est à l'œuvre. Il faut noter d'emblée que cette force nommée Oméga, vingt-deuxième et dernière lettre de l'alphabet grec, envisage une fin ou une menace qui seraient imminentes. Le récit, narré à la première personne, met en scène le docteur Van Heusen, diplômé de Georgetown en affaires publiques, aujourd'hui devenu un vieillard excentrique qui passe le plus clair de sa retraite sur l'île de Plum Island, au large du Connecticut, en compagnie de sa femme et de son fils. On relèvera tout d'abord que le titre de la nouvelle exagère la possibilité d'une menace en suggérant la présence dans le récit de « la force oméga ». Pourtant, le lecteur comprend très tôt qu'il ne s'agit que du titre d'un mauvais roman d'espionnage et de science-fiction que le protagoniste est en train de lire : « The Omega Force : Code White » écrit par un certain Stuart Hawkes-Mitchell. Il y a donc de nouveau un écart entre ce que le titre laisse présager et le contenu de la nouvelle. Toute l'ironie tient au fait que le protagoniste anticipe une possible catastrophe à la lumière du roman qu'il est en train de lire. C'est la fiction qui lui fait croire à la réalité de la catastrophe. Selon lui, la fiction est formelle – il a relevé les numéros de page – trois lieux avoisinants font l'objet d'une menace bien réelle. Ainsi le protagoniste se méprend-il

---

<sup>139</sup> L'expression renvoie plus précisément au « Chemin du milieu » composé de huit étapes censées mener à la délivrance, à savoir le nirvana : « Friends, there is a Middle Way for the abandoning of greed and hate, giving vision, giving knowledge, which leads to peace, to direct nirvana. And what is that Middle Way ? It is just this Noble Eightfold Path; that is, right view, right intention, right speech, right action, right livelihood, right effort, right mindfulness, and right concentration. » in *The Middle Length Discourses of the Buddha*. Trad. Bikkhu Nanamoli et Bikkhu Bodhi. Somerville, MA : Wisdom Publication (1995), p. 100.

<sup>140</sup> Il n'existe aucune traduction du recueil *Right Livelihoods*. Seule la troisième *novella* a fait l'objet d'une traduction pour figurer dans une anthologie de science-fiction et est parue sous le titre « Notes sous Albertines ».

totalemment sur la portée de ce roman d'espionnage dans la mesure où il cherche des signes le confortant dans l'idée que la catastrophe est à venir. On le voit procéder à un relevé méthodique des pages qui lui semblent résonner avec sa réalité :

1) On page 78, Stuart Hawkes-Mitchell, who cleverly creates a so-called front story, a serial-killing spree, to propel his "thriller," first mentions the proximity of his setting (a resort town on the North Fork of Long Island) to Plum Island, better known to federal government employees as the Plum Island Animal Disease Center, or PIADC, an animal facility also containing the FAADL, or the Foreign Animal Disease Diagnostic Lab, these two together designated as level-four bioresearch facility, right here in our Long Island Sound neighborhood. (RL « The Omega Force », 28-29)

Dans cet extrait, on remarque tout d'abord la propension du protagoniste à critiquer le style et la structure du roman de Stuart Hawkes-Mitchell, une capacité critique tournée en dérision puisqu'elle ne s'attache qu'à la forme du texte et non à son contenu. Le protagoniste se fait véritablement l'exégète du texte mais l'interprète au détriment du sens et du fond : « These asides are meant to be earthy, but I don't find them amusing in the least. For comic entertainment, I prefer sketches, dancing girls, ribald verse, that sort of thing » (RL « The Omega Force », 28). La sévérité de son jugement contraste avec son aveuglement dès lors qu'il tente de repérer dans le texte les signes annonciateurs d'une catastrophe. La parodie du roman d'espionnage s'insinue également tout au long de la *novella*, et particulièrement dans l'extrait, à travers l'utilisation outrancière des sigles qui visent explicitement à brouiller le sens et invitent le personnage à la méprise. Le protagoniste rappelle, à bien des égards, le personnage d'Oedipa Maas de Thomas Pynchon qui, dans *The Crying of Lot 49*, évolue dans une réalité alternative nourrie par une liste d'indices erronés qui lui laisse penser qu'elle est sur le point de déjouer un complot souterrain. À propos d'Oedipa Maas, Joseph Tabbi écrit : « The moment Oedipa reads pots instead of the expected *post*, she ceases to be an interpreter of messages and becomes an observer of a system » (Tabbi 12). Cette nuance entre l'interprétation et l'observation des signes est au cœur du recueil et confine chez Moody à la parodie puisque le protagoniste se livre littéralement à une pêche aux indices - le docteur Van Heusen étant ironiquement un ancien pêcheur reconverti en détective. On remarquera

d'ailleurs que l'expression fonctionne en anglais comme en français comme peut le suggérer l'extrait suivant :

And yet you know as well as I that there are certain moments in a life when you begin to see the way things really are. You have just been fished from the sea. You see information systems spread out before you. You understand that divergent and equally important systems of thinking and communicating are happening at one and the same time. (*RL* « *The Omega Force* », 21)

L'expression « to be fish from the sea » a ici deux sens dans la mesure où elle peut s'entendre, au sens figuré, comme comprendre quelque chose, mais elle renvoie aussi au trouble particulier affectant le docteur Van Heusen qui, au bord de l'océan, entre souvent dans une transe qu'il nomme « the Dance of the Stick » et qui le conduit à se jeter dans l'eau : « an eccentricity and at worse a sign of some nervous disorder that I had never quite eradicated despite years of treatment » (*RL* « *The Omega Force* », 67). Cette pêche aux indices s'accompagne d'un dispositif narratif complexe visant principalement à abolir toute frontière entre le roman d'espionnage que lit Van Heusen et son environnement. En effet, le chevauchement est total lorsque son ami pêcheur mais aussi agent secret, Ed Thorne, demande soudain à se faire appeler Ernest Piccolo, nom du narrateur détective dans le roman de Stuart Hawkes-Mitchell, lequel fait aussi l'objet d'une disparition inquiétante puisqu'il aurait peut-être été tué par les personnages mêmes qu'il a inventés, ces étrangers au teint basané que le docteur et son ami soupçonnent d'activités terroristes. Tout se passe alors comme si le procédé métaleptique était lui aussi détourné puisque ce n'est plus l'auteur du roman qui intervient dans son récit mais les personnages qui interviennent dans sa réalité. La question posée par le protagoniste Van Heusen achève de brouiller les pistes : « Was Hawkes-Mitchell working for *us* or for *them*? » (*RL* « *The Omega Force* », 59) Si la notion même d'autorité est mise en question, on pressent alors que le déraillement du sens sera total puisque chaque mot et chaque signe peut être soumis au doute.

Il est intéressant de relever la polarisation de la question posée par le protagoniste car elle rend manifeste la présence d'ennemis qu'il faudrait soit combattre, soit

rejoindre. Ces ennemis sont des hommes vraisemblablement aperçus au loin par Ed Thorne dit aussi Ernest Piccolo :

So, as Ed suggested, the very appearance here of *strangers* was worthy of note. “And these persons, I don’t know else how to talk about them, except to say that they were *dark-complected* persons. They were dark-complected, and they were standing around outside of the plane, and here’s the really unusual part, they had some kind of camera, and the camera had a big lens, and they were photographing the area near the landing strip”. (RL « The Omega Force », 19)

Si l’opposant peine à se laisser clairement identifier, on remarquera que sa description correspond exagérément au portrait stéréotypé de l’ennemi terroriste dépeint comme un homme basané dont la couleur de peau seule inquiète et laisse présager la menace. L’unique adjectif « *dark-complected* » suffit à engendrer chez le protagoniste un mécanisme renforcé d’auto-défense, lui qui ne voit pourtant jamais le visage des présumés terroristes. Notons que l’utilisation des italiques contribue à rendre les expressions « *strangers* » et « *dark-complected* » elles-mêmes étrangères au texte, comme si la menace était contenue dans cette différence typographique. L’adjectif « *dark-complected* » souligne encore davantage ce caractère étranger dans la mesure où le mot est assez peu répandu et apparaît plus souvent sous la forme « dark-complexioned ». En d’autres termes, il semble que l’adjectif soit lui-même contaminé par la menace qui s’insinue à la fois dans le sens et la forme.

Le complot qu’entreprend de déjouer le protagoniste ne repose pourtant sur aucune preuve tangible, lui-même n’ayant jamais vu de ses propres yeux les suspects. Les informations qui lui parviennent font toujours l’objet d’une médiation, celle du pêcheur agent secret dont l’existence mi-fictive, mi-réelle fait de lui une créature de son esprit paranoïaque. Dans ce faisceau de faux-semblants, les éléments rapportés ne sont que des soupçons. Lorsque pour la seconde fois, l’avion des supposés terroristes se pose sur la petite île, Ed est encore le seul à avoir observé la scène : « “The reason we have brought you here”, Ed continued, “is to let you know that there has been another sighting. An aircraft. At the other end of the island” » (RL « The Omega Force », 55). Ainsi qu’en témoigne l’emploi de « sighting »,

l'observation a valeur de preuve et les conclusions hâtives se veulent irréfutables. Dans la *novella*, tout n'est qu'affaire de signes, de codes et d'indices que le protagoniste s'efforce de glaner, de recouper pour les faire concorder ensuite avec l'idée préconçue qu'il se fait de la réalité. La démarche qu'il entreprend se veut épistémologique tandis qu'elle ne propose jamais de confronter les indices récoltés à la lumière d'une interprétation rationnelle et logique.

Si le visage de l'ennemi demeure assez flou, il l'est tout autant dans la seconde *novella* même si nous remarquons encore davantage que chaque tentative d'identification procède de clichés cristallisant les peurs américaines liées à la menace terroriste. Le titre de la nouvelle « K&K » joue de nouveau sur l'absence de signifiant clair et sur l'ouverture infinie d'une consonne dont nous avons déjà souligné l'importance dans l'œuvre de Moody, principalement par sa déclinaison dans l'adjectif « black »<sup>141</sup>. Les deux lettres font ici référence à la compagnie d'assurances « Kolodny & Kolodny » dans laquelle travaille l'héroïne Ellie Knight-Cameron. On remarque aussitôt que le nom de famille de celle-ci peut se lire à son tour comme une déclinaison des initiales de la nouvelle, le « k » muet de « Knight » se voyant compenser par le « k » phonétique de Cameron. On comprend d'emblée que la *novella* repose sur le déchiffrement de signes tandis que le titre laisse présager que la réponse principale aux interrogations de l'héroïne se trouve en elle-même, le titre métaphorisant que cette quête d'indices trouve sa réponse dans son nom de famille. Il nous semble aussi plausible d'envisager ces deux « k » comme renvoyant vers les trois autres « k » du Ku Klux Klan, l'organisation suprémaciste blanche. Cette hypothèse paraît pertinente dans la mesure où déjà la première nouvelle polarise l'ennemi selon une chromatique du noir et du blanc. La paranoïa qui s'ensuit procède de la couleur de peau sombre des suspects. Une lecture que vient étayer le titre du roman que lit le protagoniste « The Omega Force : Code White » car, si l'on suit sa logique, les ennemis basanés infiltrés sur le territoire américain auraient une cible blanche, comme le suggère le nom de code de l'opération. Si la conspiration est d'une moindre ampleur dans la *novella* « K&K »,

---

<sup>141</sup> On renverra ici à l'étude du son « k » à la fin du chapitre trois.

on remarque toutefois que l'héroïne soupçonne rapidement ses collègues selon des critères physiques. Il faut rappeler que l'intrigue consiste à trouver qui dépose des mots d'insultes dans la boîte à idées de l'entreprise dont Ellie Knight-Cameron a la charge et dont elle croit qu'ils lui sont directement adressés. De la même façon que Van Heusen se repaît d'allégations et de soupçons, l'héroïne ne peut s'empêcher d'observer des indices et des signes desquels elle s'empresse de faire une lecture erronée, elle que le narrateur décrit en ces termes : « delusional thinker, energetic misreader of signs and symbols » (*RL* « K&K », 129). Selon la jeune femme, la barbe est, par exemple, un signe extérieur d'hostilité si bien qu'elle n'hésite pas à accuser son collègue Chris pour cette simple distinction physique : « The beard thing proved that Chris would be exactly the type to put something dreadful in the K&K suggestion box » (*RL* « K&K », 94). Bien qu'elle soit ironiquement décrite comme diplômée de psychologie, l'héroïne est incapable de discernement et se voit contaminée par une rhétorique polarisante qui distingue les bons des méchants, les criminels des innocents. Les doutes qu'elle émet parfois ne suffisent pas à la raisonner : « Maybe everyone was *not* trying to take her few possessions and run her out into the street ; maybe every man she encountered was not trying to insult her person; maybe the bulk of those she encountered in the dark years of the war on terror were also innocents (*RL* « K&K », 128). Moody fait directement entrer dans son texte la rhétorique de l'Administration américaine<sup>142</sup>, montrant qu'elle participe manifestement à la propagation d'un comportement paranoïaque dont il force le trait en conduisant son héroïne à accuser d'un vaste complot sa collègue afro-américaine, sur de simples soupçons liés à sa couleur de peau. C'est alors que l'enquête menée par Ellie peut se lire comme une parodie d'enquête policière dans la mesure où, lorsqu'après avoir fait le guet devant sa porte, sa collègue accueille chaleureusement celle qui, dans son délire paranoïaque, venait en ennemie. Sur le seuil de la porte, l'Afro-Américaine invite la jeune femme blanche à entrer,

---

<sup>142</sup> « War on Terror » est une expression utilisée pour la première fois par l'Administration Bush au lendemain du 11 septembre. Avant elle, l'expression « War against terrorism » est utilisée notamment par l'Administration Reagan puis Clinton.

l'épilogue révélant sur un mode épiphanique que la seule menace qui soit provient bien d'Ellie et non de sa collègue :

Which conclusion ? The one in which Ellie was herself the only possible author of the suggestions? And if she was the only person who could have failed to see this, it was evident to even the most casual observer that she was both protagonist and antagonist, what did this tell us about the way we lived in those days? (*RL* « K&K », 132)

La conclusion de la *novella* révèle bien les deux versants du comportement paranoïaque en soulignant combien l'individu est à la fois protagoniste et antagoniste, persécuté par une menace qu'il croit extérieure mais qui vient en réalité de l'intérieur. Marco Abel démontre la mécanique de ce phénomène en expliquant que la paranoïa est très fortement liée à l'angoisse d'une perte de contrôle :

For paranoia is the most comforting narrative available in response to trauma, positing the self as persecuted by the outside, the other. The other serves as the explanation par excellence to reinforce the self as a self-contained entity that controls itself by suspecting everything else. (Abel 1242)

Abel souligne ici le pouvoir narratif de la paranoïa pour l'individu ce qui, par analogie, se traduit en littérature par la multiplication des possibles narratifs. Cela nous encourage d'ailleurs à lire les trois *novellas* comme étant extrêmement liées, non seulement sur le plan thématique mais aussi sur le plan dramatique. À mesure que nous progressons dans le recueil, il nous semble possible d'observer une gradation de la menace et, par la même occasion, une identification plus précise de l'ennemi qui, au fil des pages, devient de plus en plus blanc. Ainsi les trois *novellas* apparaissent-elles comme la variation d'un même délire reposant sur une peur viscérale de l'autre, métaphorisant la peur de l'étranger et *a fortiori* de la menace terroriste.

Si nous souhaitons davantage explorer la dernière *novella* à travers le prisme de la mémoire – la référence proustienne du titre nous y invite – il n'en demeure pas moins qu'elle contribue aussi à parodier elle aussi le comportement paranoïaque.



« The Albertine Notes » met en scène des personnages qui sont pour la plupart issus de vagues différentes d'immigration – Kevin Lee est d'origine chinoise, Eduardo Cortez d'origine dominicaine – mais on remarque que la cible clairement identifiée est l'homme blanc décrit sous les traits du « Addict Number One ». En effet, il faut rappeler que, dans la *novella*, la ville de New York vient d'être secouée par une gigantesque explosion et que la moitié des habitants a péri. Les survivants, parmi eux Kevin Lee, développent une addiction à une drogue nommée Albertine qui a le pouvoir de faire resurgir des souvenirs enfouis mais aussi incontrôlables. Tandis que Kevin a pour mission de retrouver le tout premier consommateur de cette drogue, ses souvenirs font apparaître que celle qui a inventé cette substance n'est autre que sa propre mère, biologiste, pour que lui-même et ses camarades de classe aient moins de difficultés d'apprentissage à l'école :

Or so I was remembering. I gave it to the others. We all did well on our tests. Just three kids from the subdivision fucking up the entire future of the human race, in pursuit of kicks and decent board scores. (RL « The Albertine Notes », 219)

L'Albertine n'est en somme qu'une expérience qui a mal tourné, un accident de laboratoire qui est à l'origine de conséquences dramatiques au sens littéraire du terme : l'Albertine génère un réseau d'intrigues qui s'entrecroisent sans qu'il soit toujours nécessaire de les démêler. En multipliant les possibles narratifs, il semble que l'auteur cherche à complexifier les causes de l'explosion, brouillant le visage de l'ennemi pour explorer tous les versants du comportement paranoïaque. On soulignera toutefois que le seul ennemi déclaré et mis à mort dans la nouvelle est l'homme blanc, un certain Irving Paley, ancien camarade de classe de Kevin, identifié comme l'« Addict Number One ».

Soulignons enfin que le recueil *Right Livelihoods* s'articule autour d'une temporalité clivée propre à la catastrophe : les deux premières *novellas* se concentrent sur l'anticipation de celle-ci, la dernière sur la commémoration et l'oubli de celle-ci. Nous sommes dans l'avant et l'après-catastrophe. Toutefois, dans les deux cas, celle-ci semble être envisagée comme une nécessité. C'est cette

difficulté temporelle énoncée par Jean-Pierre Dupuy dans son essai sur la catastrophe que nous souhaitons explorer maintenant, en essayant de comprendre le sens de son sous-titre : « quand l'impossible est certain ».

## **b) Modalité de la catastrophe : « à la fois nécessaire et probable »**

Au cours de notre analyse, il est souvent apparu que l'accident, dans la fiction de Moody, était envisagé comme une nécessité vouée à survenir. Il nous semble que la question doit se poser en des termes identiques pour la notion de catastrophe car, si l'accident projette l'individu vers sa propre fin, la catastrophe, par son caractère collectif, projette toute une civilisation vers sa fin. Ainsi nous semble-t-il intéressant, dans cette perspective, d'étudier la modalité de la catastrophe avant de la lier à l'Apocalypse, texte auquel la fiction de Moody fait souvent référence.

Quelques éléments linguistiques témoignent tout d'abord de la difficulté temporelle inhérente à la notion de catastrophe exprimée, la plupart du temps dans l'œuvre de Moody, par le modal « might ». Relevons par exemple, dans « The Omega Force » que le docteur Van Heusen, se préparant toujours au pire, collectionne les bâtons que les flots ramènent sur la plage, vivant constamment sur le mode de l'« au cas où » :

And so, on this morning, I gathered up the rejected sticks, and I stacked them in a sort of teepee shape, as if I were going to have a bonfire with them, as indeed I might well have done, because if it was necessary that I stay out there on the beach for a few hours, then *survival* might require that I kindle up a roaring good fire to warm myself. (RL « The Omega Force », 12)

Si la catastrophe n'est pas explicitement identifiée, on remarque toutefois que la menace est envisagée non seulement comme une possibilité mais aussi comme une nécessité. La phrase, de construction très complexe, semble, au moyen de nombreuses articulations telles que « as if », « because », « then », imiter la

préparation du personnage à se parer à toute éventualité. La proximité de la possibilité et de la nécessité interroge sur la répétition du modal « might » qui, aux côtés de « may » est très fréquent dans la *novella*. L'un des derniers paragraphes se construit d'ailleurs autour d'un balancement entre « may » et « may not » :

Ernest Piccolo, who may or not have been a once proud fisherman of our island, or who may or not have been a character in a novel called *The Omega Force: Code White*, a novel that may or may not have been written by someone called Stuart Hawkes-Mitchell, whose own Cessna aircraft may or may not have been the one flown to this very island by certain *dark-complected* people. (RL « The Omega Force », 76)

Une analyse linguistique de ces lignes nous ferait dire que la relation prédicative est tantôt validée, tantôt invalidée, en tout cas, qu'elle est logiquement possible ou bien logiquement impossible. En d'autres termes, on dira que le modal « may » exprime l'équipossibilité, les chances de réalisation de ces actions sont égales à leurs chances de non-réalisation. Plus intéressante encore est l'analyse du modal « might » proposée par le linguiste Henry Adamczewski. S'il est courant d'identifier « might » comme la forme prétérit de « may », celui-ci fait remarquer que le passé du modal a une valeur artificielle qu'il nomme « métalinguistique » ou « passé de construction ». « Might » renvoie donc simultanément au passé par sa forme et à la probabilité par sa valeur, ce qui revient à présenter la possibilité de la catastrophe ou de l'accident comme déjà acquise, déjà passée. Ces quelques remarques offrent des perspectives intéressantes pour notre analyse dans la mesure où le paradoxe inhérent à la temporalité de la catastrophe semble être exprimé par la modalité de « may » et « might ». En effet, cela nous conduit à opérer un rapprochement direct avec l'hypothèse de Jean-Pierre Dupuy qui suggère que la catastrophe, une fois envisagée, perd le caractère improbable qu'on lui prêtait auparavant et s'inscrit dans une logique que l'on ne peut reconnaître qu'a posteriori comme étant nécessaire :

Il n'y a de possible que dans l'actualité présente et future, et cette actualité est elle-même une nécessité. Plus précisément, avant que la catastrophe ne se produise, elle peut ne pas se produire ; c'est en se produisant qu'elle

commence à avoir été toujours nécessaire, donc que la non-catastrophe, qui était possible, commence à avoir toujours été impossible. (Dupuy 86)

Le raisonnement est complexe car il envisage la catastrophe dans une temporalité paradoxale qu'éclaircit, nous semble-t-il, l'analyse linguistique du modal « might ». La catastrophe, lorsqu'elle survient est l'actualisation d'une prévision qui a alors toujours existé, de la même façon qu'on relève, dans le passé de construction qui compose « might », la possibilité qu'une action soit toujours déjà acquise et passée. C'est la raison pour laquelle nous suggérons que « might » est le modal de la catastrophe dans la mesure où ce qui est envisagé l'est paradoxalement à rebours. Ainsi l'hypothèse que la catastrophe est « *tout à la fois nécessaire et improbable* » (Dupuy 86-87) nous paraît-elle tout à fait pertinente puisqu'elle l'envisage selon une double temporalité qui à la fois la nie et l'anticipe. Si Dupuy s'emploie à démontrer, tout au long de son essai, que son approche de la catastrophe n'est pas contradictoire, il nous semble qu'il y parvient lorsqu'il explique que, pour prévenir la catastrophe, il faut pouvoir l'envisager sur le mode de la certitude de façon à légitimer les efforts de prévention pris en amont :

Car s'il faut *prévenir* la catastrophe, on a besoin de croire en sa possibilité *avant* qu'elle ne se produise. Si, inversement, on réussit à la prévenir, sa non-réalisation la maintient dans le domaine de l'impossible, et les efforts de prévention en apparaissent rétrospectivement inutiles. (Dupuy 13)

La perspective qu'offre l'analyse de Dupuy entre en résonance avec nos hypothèses sur l'accident car elle s'articule autour d'un paradoxe temporel que nous avons souvent fait remarquer. Toutefois, on pourra se demander si la fiction de Moody n'envisage pas encore de manière plus critique la nécessité de la catastrophe en moquant l'angoisse de fin des temps qu'elle génère, notamment le fantasme d'Apocalypse qu'elle suscite.

La catastrophe est éminemment liée à la fin des temps et, dans une civilisation judéo-chrétienne, cela se traduit principalement par une peur de l'Apocalypse. Michel Ribon note à ce propos que « [d]epuis l'*Apocalypse* attribuée à Jean, la fin des temps est périodiquement annoncée, dans les périodes d'angoisse

et de troubles collectifs » (Ribon 7). Dans un essai consacré à l'Apocalypse, John R. May démontre que la fin des temps est un des sujets privilégiés de la littérature américaine et que cela s'observe à travers une tradition d'écrits qui s'emparent de l'imaginaire de la fin des temps, souvent envisagée par dans des scènes de cataclysmes et de dévastation. Dans son essai *Toward a New Earth: Apocalypse in the American Novel*, John R. May avance que la littérature de l'Apocalypse se divise en trois phases<sup>143</sup> dont la troisième, qui s'ouvre avec la deuxième partie du XXe siècle, est marquée par une contamination de la perspective apocalyptique à l'ensemble de la littérature américaine :

The third phase (...) is confined to the contemporary period. The genuine loss of world that their novels reflect is both national and universal in scope; it is a reaction against the ineffectual gradualism of social change, the faceless horror of technological society, and the myths perpetrated to distract us from the reality of impending universal cataclysm. In this latter period almost all American literature has an apocalyptic tone; the contemporary literary world seems genuinely to reflect a cultural climate that is itself universally apocalyptic. (May 202)

L'observation de John R. May nous interpelle dans la mesure où le texte de Saint-Jean est plusieurs fois mentionné dans les romans de Moody mais moins dans une tonalité apocalyptique que parodique. C'est notamment le cas dans *The Diviners* mais aussi dans *The Ring of Brightest Angels around Heaven*, à la fois dans le titre du recueil mais aussi dans l'une des nouvelles qui le compose et s'intitule « The Apocalypse Commentary of Bob Paisner ». D'emblée, la portée parodique du texte est annoncée par le titre de la nouvelle puisque nous ne lirons pas l'Apocalypse selon Saint-Jean mais selon Bob Paisner, un étudiant qui écrit à la hâte une dissertation à rendre le lendemain matin pour son cours de théologie et dont la

---

<sup>143</sup> Selon May, la première phase, représentée par des auteurs comme Melville ou Hawthorne, correspond, à un rejet soudain du romantisme et du libéralisme au profit d'un portrait plus sombre des êtres humains; la seconde, avec Faulkner, O'Connor ou West en chefs de file, expose la faiblesse persistante de l'individu et sa misère humaine ; la troisième serait représentée par des auteurs tels que Barth, Vonnegut ou Pynchon qui mêlent l'humour au désespoir. L'étude des trois grandes phases de la littérature apocalyptique se trouve dans le dernier chapitre de l'essai de John R. May et s'intitule « Types of apocalypse in the American Novel », pp. 202-228.

nouvelle reproduit intégralement la copie. À la grotte de Saint-Jean à Patmos se substitue la chambre de l'étudiant qui, à trois heures du matin, couche sur le papier ses élucubrations et s'encourage avec quelques bières et médicaments. Il est intéressant de noter que le narrateur s'improvise l'exégète d'un texte dont il semble méprendre totalement la portée, lui imposant des interprétations dérivées d'un imaginaire fantaisiste et narcissique : « I have tunnel visions sometimes. I get these compulsions to drop everything and run, to go in search of a girl with who I worked bagging groceries in Nashua, NH » (*RBAH* « The Apocalypse Commentary of Bob Paisner », 123). La parodie se double d'une désacralisation du texte biblique, le narrateur comparant ses visions triviales à celles de Saint-Jean. Toutefois, il est important de relever que l'Apocalypse devient le livre de ses propres révélations si bien qu'il fait entrer en correspondance des éléments du texte sacré avec des détails de son quotidien : aux vingt-quatre trônes des vingt-quatre vieillards répondent par exemple les vingt-quatre sièges d'un bar local. Parmi l'une des plus importantes révélations à laquelle le texte aboutit, il y a la suivante : « So: youth is apocalypse » (*RBAH* « The Apocalypse Commentary of Bob Paisner », 148). Dans un bouleversement des lignes temporelles auquel Moody nous a souvent habitués, on constate que l'Apocalypse n'est pas envisagée comme un avenir, mais qu'elle semble coïncider avec la nuit que passe le protagoniste à écrire sa dissertation. On remarque d'ailleurs, qu'à mesure que nous avançons dans la nouvelle, se lève non seulement le jour mais aussi un autre jour décrit comme un au-delà, « afterlife » :

This draft will have to do the trick, because the sun has risen over the burned-out frats on the quadrangle, Professor Soren, and I have to get this over to you, to the department office, in less than an hour. Sorry there's no bibliography. That's the least of my concerns. In this afterlife. (*RBAH* « The Apocalypse Commentary of Bob Paisner », 149).

Ce renversement temporel se double d'une réappropriation parodique de la chronologie de texte biblique qui situe le protagoniste dans un au-delà désacralisé. John R. May distingue d'ailleurs deux types de représentations de l'Apocalypse dans la littérature américaine. La première, fidèle à un prisme judéo-chrétien, la perçoit comme une fin des temps inévitable menant à un cataclysme de grande

ampleur tandis que la seconde l'envisage avec une forme beaucoup plus humoristique qui se propose de rire de la condition humaine<sup>144</sup> :

Humorous apocalypse, adapting the secular analogue of the traditional sequence, asks man to take such a close look at catastrophe that only laughter will relieve the tension. Yet the laughter is itself at least a passage to the future. (May 227-228)

Il nous semble que Moody privilégie la voie du rire à celle du désespoir ou peut-être qu'à la manière de John Barth<sup>145</sup> ou de Thomas Pynchon, il oscille entre deux mouvements que May qualifie ainsi : « It would seem to be in a twilight zone between despair and the affirmation of humorous apocalypse » (May 218). On reliera ici à notre propos les analyses que nous développons sur le renversement fréquent de la fin et du début dans l'œuvre de Moody<sup>146</sup> car elles résonnent particulièrement avec l'essai de John R. May. En effet, lorsque l'Apocalypse est envisagée avec humour, May démontre qu'il s'agit là d'une façon de subvertir l'idée de fin, de clôture, et que cela révèle une foi profonde en l'être humain :

With recent humorous apocalypse a curious development takes place in which a minimal hope that is genuinely human remains, even though the imagination is specifically neither primitive nor Judeo-Christian. Its norm for judgment is drawn from current humanism, and its hope is based on psychological necessity rather than religious faith. It is fundamentally a wish that man will prevail, that somehow we can show our fellow man the minimal respect that is necessary to keep us from destroying each other. (May 217)

C'est peut-être cette forme d'humanisme qui pousse Moody, plusieurs fois, à interroger le texte de l'Apocalypse, soit en le tournant en dérision, soit en critiquant

---

<sup>144</sup> May s'inspire ici de l'analyse développée par R.W.B. Lewis dans *Trials of the Word, Essays in American Literature and the Humanistic Tradition*. New Haven : Yale University Press, 1965. C'est notamment dans son étude de *The Confidence-Man* de Melville que Lewis cerne la première forme comique d'apocalypse : « the vision of an apocalypse that is no less terrible for being enormously comic » (Lewis 63).

<sup>145</sup> May explique à propos du roman de Barth : « The humour of obvious parody makes it impossible for us to classify it as apocalypse of despair, despite the fact that the final portion of the novel lapses into unintelligible realism » (May 218).

<sup>146</sup> Voir en particulier le chapitre quatre sur l'esthétique du supplément dans *The Four Fingers of Death*.

la lecture qu'a pu en faire la civilisation judéo-chrétienne. Cette seconde attitude s'observe à travers l'un des personnages de *The Diviners*, le révérend Duffy, qui, lassé par la période de l'avent, est présenté comme peinant à écrire l'un de ses sermons, principalement parce qu'il exècre les lectures rituelles extraites de l'Apocalypse qui enthousiasment pourtant ses fidèles chaque fin d'année :

This is just the kind of End Times nonsense that supports an entire industry of televangelist frauds, who learned their skills, the reverend thinks, not from theologians but manufacturers of underarm deodorant. (...) The people who incline toward this kind of bunk, or the Book of Revelation, are the ones with borderline personality disorder or deluge helping of delusional narcissism. They need clinical care. (*Div* 368)

Il est intéressant de relever que l'enthousiasme que suscite chez certains l'Apocalypse est comparé ici à une pathologie mentale, à un trouble de l'esprit qui pourrait nous faire penser au délire paranoïaque identifié précédemment. En effet, il y a dans la paranoïa une part de narcissisme dans la mesure où le sujet qui est en victime se considère comme le centre de toutes les attentions, et comme l'objet d'une persécution ou d'une conspiration de grande ampleur. Dans le roman de Moody, le révérend refuse d'envisager l'Apocalypse telle que la société s'enthousiasme à le faire, à savoir comme un scénario catastrophe digne d'un film hollywoodien. Il ne veut pas, en somme, répondre au désir de peur qu'il sent pourtant affleurer chaque année dans son assistance. On pourra imputer ce refus à la lecture plus stricte de l'Apocalypse que souhaite faire le révérend, une lecture qui n'envisage pas uniquement la catastrophe mais aussi la régénération. Ainsi relèvera-t-on cette remarque pleine d'espoir : « There's always evidence of an ending, if we look for it, but where there is an ending there's always evidence of a beginning. Look for the opening of the blossom. For the intimation of spring » (*Div* 368). Envisager l'Apocalypse sous l'angle seul de la catastrophe supposerait alors de faire une lecture maladroite du texte biblique car, comme le fait remarquer Mircea Eliade, dans *Aspects du mythe*, rares sont les religions qui omettent la perspective d'un renouveau à la suite d'un épisode cataclysmique. Il ajoute que, dans la plupart des mythes et des croyances, la fin du monde a déjà eu lieu car c'est



ainsi que commence toute cosmogonie : du chaos surgit un homme nouveau<sup>147</sup>. On remarquera alors que le chaos et la catastrophe sont liés autant que le sont le début et la fin car ils ont la faculté d'être réversibles. Si Michel Ribon ne relève pas le caractère inaugural de la catastrophe, on remarquera toutefois qu'il distingue le chaos de la catastrophe de la façon suivante : « Si le chaos est le lieu d'un départ, la catastrophe est le moment d'un terme » (Ribon 18).

Parce que la temporalité judéo-chrétienne force à envisager la catastrophe dans cette temporalité paradoxale qui fait alterner la fin et le renouveau, Jean-Pierre Dupuy propose de sortir de cette dialectique en plaidant pour ce qu'il appelle une « interprétation "fataliste" des maux qui nous assaillent ». Il explique que « ce fatalisme n'est pas celui qu'appelle un développement insuffisant des forces productives, un manque de puissance ; c'est celui qui résulte d'un excès de puissance, plus précisément de l'impuissance à maîtriser la puissance. (Dupuy 50). Comprendons par là que l'homme serait en partie responsable de son propre malheur, ce qui nous ramène, somme toute, au schéma classique de l'homme qui, dans la course au progrès, se fait dépasser par ses propres inventions. À en croire l'hypothèse de Dupuy, le retour en force du fatalisme s'expliquerait par la prolifération des catastrophes dans notre société. Cette fatalité s'exprime le plus souvent par l'adjectif « tragique » que l'on associe volontiers à l'accident ou à la catastrophe. Selon lui, l'emploi même du terme « tragédie » pour de tels événements pose problème. Rappelons qu'au théâtre, par exemple, la tragédie et la catastrophe ne peuvent mutuellement s'exclure. Or, décrire une catastrophe comme une tragédie revient à dire, au sens aristotélicien du terme, que la catastrophe était inévitable. Jean-Marie Domenach annonçait déjà en 1967, dans un ouvrage éponyme, « le retour du tragique » proposant une distinction claire entre les deux attitudes que nous identifions plus haut, à savoir la paranoïa et l'acceptation

---

<sup>147</sup> « Dans un grand nombre de mythes, le Déluge est rattaché à une faute rituelle, qui a provoqué la colère de l'Être suprême ; parfois, il résulte simplement du désir d'un Être divin de mettre fin à l'humanité. Mais si on examine les mythes qui annoncent le prochain Déluge, on constate qu'une des causes principales réside dans les péchés des hommes et aussi dans la décrépitude du monde. » (Éliade 75)

tragique de l'existence : « Là aussi ne confondons pas destin avec des hantises pathologiques : ainsi le paranoïaque interprète tout ce qui lui arrive comme le produit d'intentions secrètes qui nourrissent son délire. L'homme tragique, lui, ne perd pas son temps à scruter l'événement » (Domenach 43). Pour Domenach comme pour Dupuy, le tragique de nos sociétés contemporaines n'est plus tant celui du destin<sup>148</sup> mais celui de l'homme, forcé de reconnaître l'impossibilité de sa toute-puissance. Cette acceptation tragique de l'existence nous semble être une perspective pertinente pour envisager la fiction de Moody dans la mesure où elle encourage à la raillerie du catastrophisme. Chez Moody, la catastrophe et l'accident ne sont pas anticipés par la lecture de signes ou d'indices, ils surviennent par nécessité. C'est la raison pour laquelle les systèmes de prévention sont mis en échec les uns après les autres. Nombreux sont les personnages qui travaillent dans les compagnies d'assurances pour la seule raison qu'ils cherchent ainsi à se prémunir de la catastrophe. On pense au personnage d'Astrid, une collègue d'Ellie dans la nouvelle « K&K » :

She was sort of anxious about things, and that was maybe why Astrid worked in insurance. She hadn't fallen into the business by chance. Astrid had strong feelings about disaster. She braced for impact. She was good at persuading people that they didn't have enough insurance. Who knew what was going to happen in the era of climatic change and earthquakes and tsunamis and hurricanes? Astrid was convincing about those things because she was worried about asbestos in her house, or else her broiler was making an awful noise, or one of the tree limbs was going to come down, and global warming was going to bring about a precipitous ice age and a forty-foot storm surge. (RL « K&K », 98)

L'accumulation des précautions est tournée en dérision car c'est l'effet inverse qui semble se produire. Plus la jeune femme se protège, plus elle est persuadée que le malheur est voué à se produire. On remarque que l'anticipation de la catastrophe par la jeune femme rappelle les caractéristiques du comportement paranoïaque que nous mentionnions plus avant : dans une forme de narcissisme, elle est persuadée

---

<sup>148</sup> Dupuy fait référence au destin que les Anciens appelaient la *moire* : « le destin qui fixe des limites à l'exercice et à l'accomplissement de la volonté humaine » (Dupuy 50).

que les catastrophes qu'elle envisage la frapperont physiquement ou bien s'abattront sur sa maison ou sa ville. Dans la fiction de Moody, la prévention est mise en échec tandis que la prédiction se fait sur le mode mythologique. Les sourciers qui donnent par exemple leur nom au titre *The Diviners* symbolisent précisément l'envers de toute prédiction rationnelle puisqu'ils cherchent ironiquement de l'eau dans des déserts arides.

Si l'anticipation de la catastrophe est niée ou tournée en dérision, c'est parce qu'elle semble se déployer selon une nécessité qui n'admet pas l'interprétation des signes ou des indices. Ce refus du catastrophisme ne doit toutefois pas nous empêcher d'interroger la représentation de la catastrophe dans la fiction de Moody que nous étudierons principalement sous l'angle de la mémoire.

## **6.2 La catastrophe à l'épreuve de la fiction**

### **a) Mise en récit de la catastrophe**

Si la paranoïa et le décryptage excessif des signes ont fait apparaître le potentiel fictionnel de la catastrophe, il est intéressant d'analyser comment la fiction s'empare à son tour de celle-ci et la met en récit. Il s'agit là de comprendre le processus de métaphorisation de la catastrophe, plus particulièrement celle du 11 septembre 2001, dont on ne peut dire que le spectre est totalement absent des œuvres récentes de Rick Moody.

Si certains auteurs<sup>149</sup> ont ressenti le besoin de se confronter directement à la catastrophe, ce n'est pas le cas de Moody dans la mesure où celle-ci ne se manifeste que de façon très indirecte dans sa fiction. Son choix revient à interroger la possibilité pour l'écrivain de se faire le témoin d'une histoire en marche, d'écrire sur la réalité telle qu'elle est en train de se produire. On citera pour commencer un

---

<sup>149</sup> On pourra citer, entre beaucoup d'autres, *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005) de Jonathan Safran Foer, *Falling Man* (2007) de Don DeLillo, *The Good Life* (2006) de Jay McInerney ou encore *Terrorist* (2006) de John Updike.

long extrait de Sven Birkerts qui, publié bien avant 2001, nous éclaire sur le rôle de la littérature par rapport au présent et à l'histoire :

We are in dire need not only of works that reflect our present situation to us but also of works that process that things we may not have had the time or focus or will to deal with; works that serve as a kind of fertile unconscious out of which can be distilled the patterns and meanings we cannot live without. We need the novel, then, not only as a windshield through which to face what is in front of us but also as a rearview mirror that allows us to see where we have been. We need the form of the novel – the wrought artifact – because it makes available the kind of time essential for processing impressions and emotions. And we need specific works of historical imagination through which we can repossess what the exigencies of living in a high-speed information age are denying us. Seen in this way, the novel is a kind of slow-motion replay of materials we have not been able to absorb properly. Unlike television sports, history comes into being only in retrospect. An event is not history – the etymological root of the word is *storia*, meaning *story* or *tale* – until it enters narrative. (Sven Birkerts 1996, 12)

Nous retiendrons de l'extrait de Birkerts le fait que la littérature s'offre comme une mise au ralenti de l'histoire et qu'il lui faut du temps avant de pouvoir digérer et organiser le chaos de la réalité. Pour reprendre l'image du critique, la fiction serait un rétroviseur qui permet de regarder le présent en arrière et de le faire entrer dans l'histoire. On comprend ainsi que l'écriture de la catastrophe est éminemment liée à la notion de temps puisqu'elle tirailée entre l'anticipation et la commémoration de celle-ci. Rick Moody a souvent expliqué qu'écrire directement sur le 11 septembre était une tâche difficile, la catastrophe étant non seulement trop récente mais encore trop ancrée dans un contexte politique. Ce contexte, il le décrit pourtant dans *The Diviners* – nous sommes au lendemain des élections présidentielles de 2000 – mais la catastrophe est absente, du moins, elle ne figure pas directement dans le texte. En revanche, on pourra deviner qu'elle s'insinue dans la forme du roman dont les trente-trois chapitres sont volontairement empruntés à la structure du *Purgatoire* de Dante<sup>150</sup>. On notera que la composition seule métaphorise la catastrophe puisque le

---

<sup>150</sup> « *The Diviners* has thirty-three chapters and, as such, is meant to mirror exactly the *Purgatorio* section of the *Divine Comedy*. And like the *purgatorio*, it starts close to Hell, which is to say, close to all the muck and stuff that we're trying to pretend isn't there. » (Moody in *The Very Telling*, 162)

roman s'ouvre, à l'inverse, sur une matinée radieuse qui contraste par exemple avec l'énumération des crimes et des péchés qui clôture *The Black Veil*. En effet, la noirceur de l'épilogue, écrit pourtant avant la catastrophe de 2001, se ferait presque visionnaire tant le travail de mémoire du roman fait resurgir la culpabilité américaine et anticipe un châtement à venir. La lumière qui ouvre *The Diviners* est au contraire déstabilisante car artificielle, puisque l'introduction du roman est un générique de début : « Opening Credits and Theme Music ». Le recours à ce procédé cinématographique ajoute un degré de fiction supplémentaire au roman qui prend naissance dans la lumière non naturelle des studios de cinéma : « The light that illuminates the world begins in Los Angeles » (*Div 3*). *The Diviners* semble ainsi s'ouvrir sur un travail d'amnésie et d'oubli que seule la structure semble mettre en péril. On remarquera ainsi que les romans de Moody publiés après 2001 s'empressent de défamiliariser la catastrophe, comme si, du moment où elle était entrée dans la réalité américaine, elle ne devait surgir dans la fiction que de manière détournée ou parodiée, qu'il s'agisse de la métaphoriser dans la composition ou dans la forme choisie.

Ronald Granofsky identifie d'ailleurs, après chaque grande crise ou catastrophe, le retour de la littérature à une forme particulière, la science-fiction : « One response to contemporary trauma, then, has become that of science-fiction, where (...) perceived tendencies in the writer's culture are extrapolated to form a cautionary if sometimes wryly humorous work in an otherworldly setting » (Granofsky 3). La science-fiction n'est apparue que récemment dans la fiction de Moody et il est possible de l'envisager comme une réponse stylistique et formelle à la catastrophe. En effet, elle permet d'explorer, par la déstabilisation des repères, les deux versants temporels de la catastrophe, soit par le retour en arrière soit par l'anticipation. *The Four Fingers of Death*<sup>151</sup> est un roman de science-fiction qui choisit la fuite dans le temps à venir tandis que « The Albertine Notes » repose sur le retour en arrière. Citant notamment le roman *Slaughterhouse Five* de Kurt Vonnegut, Granofsky

---

<sup>151</sup> *The Four Fingers of Death* est dédié à Kurt Vonnegut.

souligne que la littérature permet d'envisager l'histoire à rebours, soit pour comprendre, soit pour nier ce qu'il s'est passé :

It is an understandable tendency in the decades following a collective disaster like World War Two to wish away history, to indulge in the fantasy of a rewind button that will put time into reverse, and to hope that our understanding of reality is somewhat mistaken. (Granofsky 55)

La science-fiction a le pouvoir de déréaliser la catastrophe par sa manipulation des repères spatio-temporels et parce qu'elle participe au réexamen de la mémoire nécessaire après une catastrophe ou ce que Granofsky identifie comme trauma. Il faudra ici entendre le mot trauma dans une acception différente de celle que nous proposons dans notre chapitre trois dans la mesure où il est à envisager dans sa portée collective. Marc Amfreville fait remarquer que la littérature, par une relation synecdotique, a le pouvoir de faire coïncider le trauma individuel et le trauma collectif<sup>152</sup>. Dès l'introduction de son essai, Ronald Granofsky donne, quant à lui, sa définition du trauma tel qu'il l'entend dans l'expression « trauma novel » :

I would like to stress here that, for the purpose of this study, I understand the experience of trauma as being one that defies reason and a sense of order, cripples our ability to maintain a stable sense of reality, challenges our categories of understanding and consequently the model of the world by which we unconsciously operate. (Granofsky 8)

Granofsky donne là une définition très générale du trauma de laquelle nous pouvons retenir plus particulièrement la déstabilisation à la fois du rationnel et du sensoriel. Si l'expérience du trauma pose un défi à l'ordre, il est alors logique que la fiction mette en doute la réalité par un processus de défamiliarisation extrême ou une mise à mal des repères spatio-temporels. Dans son essai sur le trauma, Marc

---

<sup>152</sup> À ce propos voir l'analyse que fait Marc Amfreville du roman *Falling Man* publié par Don DeLillo en 2007 : « Dans un esprit très différent de la simple synecdoque, *L'Homme qui tombe* tisse des liens entre trauma individuel et catastrophe (inter)nationale, qui permettent de l'inscrire de plein droit dans la liste des œuvres de nature à faire avancer notre réflexion » (Amfreville 130). Pour une étude détaillée du roman, voir le chapitre « Commotions et télescopes », plus précisément les pages 130-138.

Amfreville cite Susana Onega qui explique que « pour relever le défi de donner une voix narrative au trauma, la littérature elle-même doit s'écarter des modèles séquentiels traditionnels et inventer de nouvelles formes, de la même façon qu'elle doit réexaminer les notions de temps, d'histoire et de mémoire » (Onega in Amfreville 2009, 130)<sup>153</sup>. La *novella*, la science-fiction, la novellisation sont autant de formes nouvelles que l'auteur convoque pour déréaliser la catastrophe, l'inscrire métaphoriquement dans sa fiction et la détourner de sa réalité.

On relèvera enfin que, dans un court texte publié le 18 septembre 2001, l'auteur décrit d'ailleurs la catastrophe au moyen d'une formulation singulière, « the Attack », une expression qui déjà semble fictionnaliser sa réalité comme si, par sa majuscule, elle relevait d'un roman de science-fiction. Dans ce court texte, l'auteur revient sur sa journée du 11 septembre et explique qu'il était à Washington, avec d'autres écrivains, rassemblés en leur qualité de jury du fonds national pour les arts. Le récit, plein d'humour, s'écrit sans empathie et fait preuve d'espoir : « On Tuesday, during the Attack, it took a while for the writers to begin to inquire into these webs of narrative that are our diagram of calamity, our strategy for survival » (Moody « Writing in the dark »). Il nous semble important de souligner que la catastrophe actualise la perte, la calamité et la mort tant de fois anticipées par la fiction qui n'a alors d'autre choix que de déployer ses « tissus de récit » comme stratégie de survie. Une stratégie qui remonte aussi loin que *Les Contes des mille et une nuits* dont Todorov met au jour la mécanique du récit qui consiste à raconter pour survivre, écrire pour ne pas mourir : « L'homme n'est qu'un récit ; dès que le récit n'est plus nécessaire, il peut mourir » (Todorov 42). Ce sont ces « tissus de récits » que nous tenterons d'analyser à présent à travers le dispositif narratif complexe de « The Albertine Notes » révélant les paradoxes de la mémoire.

---

<sup>153</sup> Marc Amfreville cite avec l'autorisation de Susana Onega une communication intitulée : « Ethics and Trauma and the Contemporary English Novel » prononcée en 2007 à Lund. La communication est en cours de publication.

## b) Quelle mémoire de la catastrophe ?

Dans *The Albertine Notes*, le rapport à la mémoire est extrêmement complexe puisque la drogue a le pouvoir d'améliorer les performances mémorielles et par conséquent d'offrir à ceux qui en consomment la possibilité de revivre l'explosion (« the blast ») ou bien au contraire de l'oublier en faisant resurgir des souvenirs plus anciens.

Par ce va-et-vient constant entre le passé et le présent, les repères temporels et spatiaux sont non seulement bouleversés mais deviennent caduques car interchangeables ou bien se nient les uns les autres. L'un des personnages met d'ailleurs en garde : « It's a big mistake to measure space in time. Because time changes » (*RL* « *The Albertine Notes* », 151). Le temps se voit tellement fragmenté qu'une reconstitution des événements est impossible. À propos de l'Albertine, on peut lire :

She leads to believe in a certain New York City, a New York City with a post-apocalyptic, post-traumatic dimensions and obsessions. And yet perhaps this collective hallucination is merely a way to rationalize what is taking place: that it is now almost impossible to exist in linear time at all. (*RL* « *The Albertine Notes* », 200)

Le récit met en échec toute chronologie et, par conséquent, subvertit la linéarité de la temporalité dont on avait pourtant fait remarquer que, dans la civilisation judéo-chrétienne, elle participait largement à l'anticipation de la catastrophe. On notera que la catastrophe inaugure, à l'inverse, un temps cyclique, un temps du mythe, qui ne répond d'aucune chronologie rationnelle. L'hypothèse selon laquelle la drogue serait une façon d'appriivoiser la catastrophe nous renvoie directement au mécanisme d'absorption du trauma que nous avons déjà souligné précédemment<sup>154</sup>. Il semble alors que, dans la *novella*, l'addiction à la drogue participe d'une addiction au trauma, comme si les personnages cherchaient toujours

---

<sup>154</sup> Sur l'absorption du trauma par sa répétition, voir le chapitre 3.



à faire resurgir la catastrophe de façon. Un phénomène d'addiction qu'Anne Juranville identifie en ces termes :

La répétition du trauma dans les rêves dans le cas des névroses de guerre, la résistance des malades à vouloir guérir, et surtout l'espèce d'aptitude au traumatisme chez les hystériques, véritables « traumatophilies » comme on a pu le dire, qui les fait apparaître, comme d'éternelles victimes poursuivies par le sort, alors qu'elles font tout inconsciemment pour se mettre dans des situations impossibles. (Juranville in Bonnat, 112)

Les consommateurs d'Albertine pourraient être comparés à des « traumatophiles » qui, par la prise rituelle d'Albertine, cherchent à revivre le traumatisme de l'explosion. C'est donc consciemment et volontairement que les consommateurs de cette drogue sont attirés vers le souvenir d'une scène traumatique que la substance leur présente à nouveau. Le souvenir est réactualisé par la drogue au point qu'il permet à ceux qui en sont sous l'emprise de revivre l'explosion de façon si vraie qu'ils peuvent même en périr. Sont alors aussi nombreuses les victimes de l'explosion que celles du souvenir de l'explosion :

[A]ll at once *a lot* of people started dying, and it was my contention, anyhow, that they were *remembering the blast*. There were the bad memories in an ordinary fit of Albertine remembering, and then there was the memory of this moment of all moments, a sense of the number of people eliminated in the carnage, a sense of the kind of motive of the guy or guys, men or women who managed to smuggle the dirty uranium device into town and then have it delivered, et cetera. (RL « The Albertine Notes », 155-156)

L'explosion et le souvenir de l'explosion tuent si bien que l'exercice de la mémoire actualise un passé qui refait surface et que la forme progressive mise en exergue dans la citation rend possible. La mémoire non seulement présente des souvenirs à l'individu mais les propulse également dans le temps présent. Il est frappant de constater que l'accélérateur de mémoire qu'est l'Albertine ne permet pas pour autant de retracer la chronologie de la catastrophe si bien que la mémoire se voit paradoxalement détournée de son utilité première dans des circonstances traumatiques, à savoir reconstituer les faits. C'est sans doute en ce sens qu'il faut envisager la parodie contenue dans le titre de la nouvelle car la référence

proustienne est totalement vidée de son sens. Les personnages partent à la recherche d'un temps perdu qu'ils sont paradoxalement en train de construire. Ainsi lit-on à propos d'un souvenir du protagoniste : « Maybe I was remembering this memory or maybe I was constructing it » (*RL* « The Albertine Notes », 147). Impossible pour Kevin de savoir si le souvenir d'automne que présente l'Albertine à sa mémoire a eu lieu ou non. Difficile dans ce cas de savoir si les personnages subissent la catastrophe ou bien la fantasment. L'Albertine se substitue à l'espace-temps et s'offre à eux comme une nouvelle échelle de valeurs. Le nom de la nouvelle contribue, par ailleurs, à désacraliser le monument littéraire qu'est *À la Recherche du temps perdu* ne serait-ce que par le format du texte, une *novella*, une forme très brève de roman qui contraste évidemment avec les sept volumes de Proust. On notera également que la référence à Proust est totalement niée dans le texte puisqu'on apprend que le narrateur et ses amis surnommèrent la drogue Albertine en raison de sa proximité phonétique avec le mot aspartame : « We called it Albertine because it sounded like aspartame (*RL* « The Albertine Notes », 219) ». Il est intéressant de relever que la figure choisie par l'auteur est celle de l'aspartame, soit un ingrédient de substitution, une contrefaçon du vrai sucre qui suggère une version édulcorée de la recherche proustienne. La notion même de mémoire est d'ailleurs rendue caduque par la remarque du protagoniste : « Our city was outside of history now » (*RL* « The Albertine Notes », 210). La disjonction du temps met en échec la possibilité du souvenir.

La désacralisation du monument littéraire se prolonge dans une désacralisation plus littérale du monument new-yorkais emblématique de la catastrophe, le gratte-ciel. Dans la *novella*, Manhattan n'est plus qu'une longue bande de terre horizontale car l'explosion a soufflé sa verticalité. La défamiliarisation du Lower Manhattan est totale car, en enlevant à la ville de New York l'emblème de la catastrophe, l'auteur métamorphose le paysage urbain devenu méconnaissable.

I tell the ferryman to take me farther up the coast; I want to know every rock and piling, every remaining I beam, I want to know it all, so we go past the footprint of the South Street Seaport, and here are the things that we lost and that I might have seen from here: (...) Soho is gone, the former CBGB, New

York University is gone, Zeckendorf Towers gone, Union Square Park gone, the building where Andy Warhol's factory once was gone, what used to be Max's Kansas City, and the Empire State Building is gone, which, when it fell *sideways* crushed a huge chunk of lower Fifth Avenue, all the way to the Flatiron District... (RL « The Albertine Notes », 222)

On remarquera ici que c'est paradoxalement la mémoire qui ressuscite la skyline new-yorkaise. En effet, si la disjonction du temps rend le travail de mémoire impossible, l'anéantissement de l'espace ne semble pas la mettre pas en danger. La mémoire ressuscite moins le temps que l'espace si bien que l'architecture de la ville est redessinée par le souvenir du protagoniste. Pourtant, au milieu des ruines, celui-ci nous donne à voir une skyline qui n'existe plus, un champ de non-monuments dont on devine qu'ils seront soumis à la précarité du souvenir. Le modal « might » semble déjà annoncer l'inconstance de la mémoire, mettant en doute la scène que nous présente le narrateur. En effet, ce qu'il nous expose est une construction de sa mémoire, une reconstruction spectrale de non-monuments qu'on pourrait ici rapprocher des « monuments léthargiques » envisagés par Robert Smithson. Jennifer L. Roberts emprunte ce vocabulaire à l'artiste et à sa série de photographies dédiées aux monuments de Passaic<sup>155</sup> :

Smithson emphasizes their failure to produce the kind of metaphorical, didactic, or otherwise invigorating connection to the past that monuments are supposed to elicit. These monuments have all the mass, all the inertia of traditional monuments, but they have been drained of their capacity for inspiration or transportation. Resting blandly in the fat midday sun, they are lethargic monuments, and thus they have also been drained of their capacity for commemoration – the word *lethargy*, after all, derives from the Greek *Lethe*, the mythical river in Hades whose waters cause drinkers to forget their past. (Roberts 62)

---

<sup>155</sup> L'artiste américain Robert Smithson décide de prendre le bus depuis New York pour se rendre à Passaic, ville industrielle du New Jersey, afin d'y observer la construction de son autoroute. Les photographies qu'il prend deviennent alors l'une de ses plus célèbres séries de clichés dont Jennifer L. Roberts souligne la portée: « The Monuments of Passaic » has also become something of a cult classic in architecture, urban planning, and landscape architecture, where it serves as a benchmark for its exploration of what would later come to be called *terrain vague*: the liminal or interstitial landscape » (Roberts 62).

Il est intéressant de souligner que la notion de « monuments léthargiques » est directement reliée à celle de mémoire et qu'elle repose sur un paradoxe. Le monument, au lieu de signaler l'histoire, ne contient que son oubli. Les monuments de Smithson – une bretelle d'autoroute, un péage, une fontaine – n'ont pas d'histoire puisqu'ils sont en cours de construction : « The New Jersey Turnpike construction site, for example, was somewhere between a “before” and a “soon-to-be”. The construction site's ruins were not only newly created (lacking a past), but would not even survive their most immediate future » (Graziani 20). Ces monuments léthargiques sont voués à l'oubli car, sans histoire, ils n'ont rien à commémorer. Ils occupent un espace-temps interstitiel, ils s'inscrivent dans une liminalité qu'il nous paraît intéressant d'articuler à la *novella*. En effet, les monuments convoqués par la mémoire du narrateur contiennent déjà leur propre amnésie puisqu'ils ont été détruits. Si les monuments de Smithson sont en construction, ceux de Moody sont en cours de destruction, pourtant dans les deux cas, l'oubli les caractérise. Les non-monuments qui se dressent à la fin de la *novella* sont « léthargiques » dans la mesure où ils sont sur le point d'être oubliés. D'ailleurs, la destruction entraîne dans sa suite l'effacement de leurs fondations et de leurs traces si bien que la ville devient un gigantesque palimpseste dont le protagoniste peine à reconstituer le plan originel : « as we pull alongside a section of the island where I'm guessing Stuyvesant Village used to be... » (*RL* « The Albertine Notes », 223). Kevin avance à tâtons dans les vestiges d'une cité à reconstruire, une *tabula rasa* dont il nous faudra désormais interroger la portée inaugurale.

Si la réalité de la catastrophe n'entre jamais directement dans la fiction de Moody, il ne fait aucun doute que les textes publiés après 2001 sont traversés par sa représentation métaphorique. Il est frappant de constater combien l'écriture de la catastrophe repose sur une manipulation des repères spatio-temporels qui, soit anticipent la catastrophe, soit la nient, mais ne la font jamais survenir autrement qu'à travers l'exercice de la mémoire. Le paradoxe de la mémoire tient principalement au fait qu'à mesure que les personnages se ressouviennent, ils

oublie et c'est cet état d'amnésie qui rend possible la déstabilisation des repères mais surtout l'effacement des traces, préalable nécessaire à tout éventuel recommencement. Il nous semble ainsi que l'oubli tel que Smithson l'envisage nous éclaire sur la temporalité de la catastrophe telle qu'elle est métaphorisée dans les textes de Moody : « Oblivion to me is a state when you're not conscious of the time or space you are in » (Roberts 62). Il nous faudra dès lors comprendre comment l'oubli génère une temporalité mythique qui dote la catastrophe d'un pouvoir de régénération. En d'autres termes, il s'agit de renverser la proposition de Michel Ribon en n'envisageant plus la catastrophe comme un terme mais comme un début.

## CHAPITRE 7 : LA CATASTROPHE INAUGURALE : UN NOUVEAU RÉCIT DES ORIGINES ?

Au cours de cette étude, il est souvent apparu que le début et la fin coïncidaient ce qui, par conséquent, confère à la temporalité un caractère cyclique permettant d'envisager l'origine non seulement comme étant passée mais aussi comme étant à venir. La catastrophe fait en effet advenir une ère nouvelle dans la mesure où la destruction qu'elle engendre se présente comme un préalable nécessaire à la reconstruction. L'objet de ce chapitre sera pourtant de mettre en question la valeur inaugurale de la catastrophe et de se demander si l'origine qu'elle convoque ne participe pas elle aussi d'une fiction. En effet, on pourra envisager la quête de la *tabula rasa* ou de la terre vierge comme étant illusoire, les espaces de fuite étant toujours marqués par la corruption. On notera que la quête des origines, dans la fiction de Moody, se traduit par la réécriture infinie d'un récit source contribuant à une mythologie nationale comme si l'histoire américaine, profondément aporétique, devait être compensée par le mythe dont la fonction de substitution est clairement identifiée par Élise Marienstras :

[Les Américains] sont ces déracinés, ces hommes sans mémoire commune qui inventeront des mythes chargés de substituer aux caractères manquants à leur société d'implants, une collection d'histoires, de coutumes, de souvenirs, de folklore, d'expérience et surtout d'épopée et de gloire commune. (Marienstras, *Alizés*)<sup>156</sup>

---

<sup>156</sup> La revue, publiée en ligne, ne comporte pas de pagination.

Il semble que ce déracinement et cette compensation par les mythes témoignent d'une angoisse profonde des origines qui se traduit principalement par deux attitudes : le désir d'amnésie ou, au contraire, la réécriture d'une genèse. Comme le fait remarquer Sylvie Laurent dans son essai *Homérique Amérique*, « les Américains confondent eux aussi volontiers le temps de l'histoire et le temps du récit » (Laurent 10), et c'est précisément dans ce trouble que se loge la possibilité pour nous d'envisager l'Amérique comme une nation éminemment littéraire qui persiste à croire au mythe de la page blanche et dont l'histoire s'écrit comme un récit. L'enjeu sera de reconstituer ce récit des origines dans la cosmogonie de Moody en montrant qu'il procède tout d'abord d'une angoisse liée au passé et aux sources avant d'interroger la dimension mythique des genèses alternatives proposées au fil des textes.

## **7.1 Angoisse des origines**

### **a) « la reconquête du point 0 »**

Il faut noter que la quête de l'origine, ou la « reconquête du point O » (Pétillon 1979, 21), traverse la fiction de Moody, de son premier roman *Garden State* au dernier paru *The Four Fingers of Death* dans lequel la planète Mars propose un espace vierge où l'être humain pourrait s'enraciner à nouveau. L'expression de Pierre-Yves Pétillon est intéressante car, dans son essai, il lie la reconquête de l'origine à une conquête territoriale, à un mouvement dans l'espace, ce qui est également visible dans les romans de Moody. En effet, on remarque, à chaque fois, que le désir d'enracinement qui anime les personnages s'accompagne d'une trajectoire ou d'un parcours.

*Garden State* est un roman dont le titre circonscrit l'espace dans un territoire hermétique, le New Jersey. En effet, l'action principale s'y déroule presque exclusivement, la ville de New York, de l'autre côté de l'Hudson, faisant l'objet d'excursions rapportées indirectement. Il faut tenter de comprendre pourquoi seule

la fin du roman autorise deux personnages, Lane et Alice, à quitter ce lieu d'enfermement pour la ville de New York qui se dresse sur la rive opposée, celle qu'il faut regagner pour s'échapper de l'État-Jardin dont le surnom à connotation biblique est tourné en dérision. S'il doit son appellation aux immenses cultures maraîchères<sup>157</sup> qui firent sa fortune au XIXe siècle, « Garden State » ne manque de convoquer l'imaginaire biblique du jardin d'Éden. Pourtant, c'est principalement comme son envers qu'il est décrit dans la fiction de Moody, son paysage rappelant davantage celui de l'Enfer. Pour P-Y Pétillon le jardin du New Jersey est d'ailleurs corrompu, il l'appelle « l'autre côté (côté jardin déchu) » (Pétillon 2003, 60). Dans l'une des nouvelles de *Demonology*, nous lisons par exemple : « Have we spoken already of the Garden State and its influence on Wilkie Fahnstock ? Of its flat, Netherlandish aspect? » (*Dem* « Wilkie Fahnstock, *The Boxed Set* », 236). Outre la comparaison aux basses terres du paysage hollandais, nous entendons aussi dans l'adjectif « netherlandish » le substantif « netherworld », le monde d'en bas, le royaume des morts, les Enfers. Dans *Garden State*, le portrait d'Alice corrobore cette dimension infernale du paysage lorsque le narrateur la décrit en ces termes : « a dead soul on the eternal Garden State Thruway of dead souls » (*GS* 159). Alice est une de ces âmes errantes qui peuple ce royaume d'en bas, condamnée à demeurer dans les marges d'un espace-temps qui exclut toute possibilité de s'enraciner. Ainsi vagabonde-t-elle la nuit, de bar en bar, avec pour seule compagnie les quelques déracinés qui se retrouvent pour parler de ce qu'ils ont quitté :

Just seeing the two Italian or Greek or Turkish guys, whatever they were, two guys with a *homeland*, stacking chairs and telling jokes in their language about *pussy* or something, it made everything worse. Only the immigrants in America seemed to have homes. Only they knew how to speak of the past. (*GS* 159)

---

<sup>157</sup> La création du surnom « Garden State » est souvent attribuée à Benjamin Franklin bien qu'aucune preuve ne le confirme. En revanche, Alfred M. Heston explique que l'expression apparaît en 1876 : « In his address [at the Centennial Exhibition in Philadelphia on New Jersey Day, Aug. 24, 1876] Mr. [Abraham] Browning compared New Jersey to an immense barrel, filled with good things to eat and open at both ends, with Pennsylvanians grabbing from one end and the New Yorkers from the other » (Heston 310).



Le texte met l'emphase sur le nom « homeland », la patrie, qui est précisément ce qui fait défaut à Alice dont la seule identité américaine est problématique. Le passé qu'il lui manque est symbolisé par ce mot en italiques tenu hors de sa portée. Alice ne se sent nulle part chez elle, elle a bien une maison, « house », mais elle n'a pas de « chez-soi », « home ». On relèvera d'ailleurs que sa propre maison renferme un passé auquel elle n'a pas accès : « [H]er house was like a tomb. Since Alice had moved out. The past was buried under this emptiness » (GS 175). Parce que son origine est tenue à distance, l'héroïne se sent étrangère à sa propre terre, déracinée et sans histoire. Ce même sentiment s'observe chez le personnage de Lane qui, de retour chez lui après un séjour en hôpital psychiatrique, se sent tout aussi étranger : « He didn't feel like he was back or like he was home » (GS 210).

La reconquête de l'origine toujours « perdue ou enfouie » (Pétillon 1979, 21) ne se fait pas par l'exercice de la mémoire mais par l'expérience de l'espace. On relèvera d'ailleurs chez Lane une aversion prononcée pour la mémoire : « Nauseous at the prospect of recollection, nauseous at the sight of old photos on his bookshelf, at his old belongings, his furniture » (GS 36). Le désir d'amnésie qui le caractérise s'accompagne d'un désir de vouloir s'enraciner dans un autre territoire, de façon à assister à sa propre genèse. Ainsi la dernière scène du roman expulse-t-elle les protagonistes de l'État-Jardin pour les chasser sur la rive opposée, New York étant représentée autant comme une destination finale qu'inaugurale : « The Terminal was where Lane and Alice had ended up, and it was where you ended on any of several different journeys » (GS 212). Le terminal de Port Authority est à la fois le terme et le début d'un voyage si bien que le périple en bus accompli par les deux personnages permet leur réinvention. D'une rive à l'autre, Lane oublie un passé qui, côté New Jersey, continuait de l'assaillir : « Lane's past crowded him » (GS 210). À la sortie du terminal, Lane, au contraire, voit son désir d'amnésie exaucé : « And Lane left off thinking about the past right then, when the doors opened » (GS 212). La clôture du roman coïncide avec l'ouverture des portes qui propulsent Lane dans son nouveau monde. L'espace se substitue au temps si bien que ce n'est pas la mémoire qui offre à Lane la possibilité de reconquérir l'origine, mais l'espace de

Manhattan Island<sup>158</sup> qui s'offre comme un territoire où il est toujours possible de s'ancrer. À bien des égards, le personnage de Lane rappelle la tentation du modèle adamique identifié comme un des archétypes littéraires du XIXe siècle par R.W.B. Lewis :

[A]n individual emancipated from history, happily bereft of ancestry, untouched and undefiled by the usual inheritances of family and race; an individual standing alone, self-reliant and self-propelling, ready to confront whatever awaited him with the aid of his own unique inheritant resources. It was not surprising, in a Bible-reading generation, that the new hero (in praise or disapproval) was most easily identified with Adam before the Fall. Adam was the first, the archetypal, man. His moral position was prior to experience, and in his very newness he was fundamentally innocent. The world and history lay all before him. (Lewis 5)

Selon la conception de Lewis, le nouvel Adam est l'Adam d'avant la Chute, l'Adam de l'innocence, celui qui se soustrait au temps et à l'histoire, personnifiant l'homme libre venu se réinventer dans le Nouveau Monde. Ce nouvel Adam est aussi celui qui efface le passé, rend possible la réécriture du récit des origines, principalement par l'oubli de la Chute. On pourra inscrire la dernière scène de *Garden State* dans le prolongement de la parodie de la Chute que nous commentons au chapitre deux. En effet, Lane a chuté, mais seulement d'un toit, le comique de la chute résidant dans le fait qu'elle est la conséquence d'un suicide manqué<sup>159</sup>. En traversant la rive, Lane oublie sa chute, quitte la corruption de l'État-Jardin, les eaux de l'Hudson, pareilles à celle du Léthé, lui offrant la possibilité d'effacer les traces de la souillure passée : « They came out of the wasteland by the bridge » (*GS* 209). Se rêvant pur et innocent, Lane accomplit le voyage inaugural qui le fait accoster sur l'île de Manhattan, cherchant à troquer son passé et sa mémoire contre l'amnésie.

---

<sup>158</sup> Dans son article intitulé « Prête-moi ta plume : la face cachée de New York dans *La Trilogie new-yorkaise* et *Moon Palace* », Natalie Cochoy propose d'écrire ainsi « Manhattan I-land » de façon à accentuer la possible régénération qu'offre ce territoire qu'elle envisage aussi comme « l'île matrice du moi privé » (Cochoy in Duperray 237).

<sup>159</sup> Voir le chapitre deux.

Les dernières lignes de *Garden State* ne manquent pas de faire écho à celles de « The Albertine Notes » à la différence près que la ville de New York n'est plus une cité verticale mais horizontale. *Garden State* s'achève sur le regard des personnages vers le ciel : « With all that in front of them, they looked up » (*GS* 212). « The Albertine Notes » s'achève sur l'horizontalité béante d'une *tabula rasa*, d'une terre vierge à laquelle le protagoniste tente à son tour d'accoster non pas pour reconquérir l'origine mais pour, tout simplement, la conquérir. En effet, ce n'est pas le même parcours que font Lane et Kevin, l'un désirant oublier son histoire, l'autre cherchant à la faire éclore. Lane fait un voyage d'Ouest en Est, cherchant ainsi à retrouver son origine, son Orient. Kevin Lee vient doublement de l'Est, il est d'origine asiatique et, sur le ferry qui l'emmène de Brooklyn à Manhattan, il accoste par la pointe la plus à l'Est :

So now I step on the easternmost part of the island, same place the Italians stepped, same place the Irish stepped, same place the Puerto Ricans stepped, and I'm going in there now, because as long as it's rubble I don't care how hot it is, I'm going in, it's like a desert of glass, landfill burned into glass, and I can hear the voices layered over one another, in their hundred and fifty languages, can't hear distinct about what they are saying, except that they are saying, *Hey time for us to be heard*. (*RL* « The Albertine Notes », 223)

Soufflé par l'explosion, Manhattan s'offre au protagoniste comme un territoire devenu vierge, purifié par les flammes qui le ravagent. La catastrophe rend alors possible la réappropriation de l'espace par ce petit-fils d'immigrés qui rejoue le rôle de l'explorateur et du conquérant. Kevin parcourt le chemin de tous les immigrants venus s'enraciner sur cette presqu'île, faisant advenir, en même temps qu'il accoste son récit des origines. Tout se passe comme si le temps de l'histoire et le temps du récit se mettaient soudain à coïncider. Les formes verbales progressives donnent l'impression que le protagoniste fait le récit de sa propre histoire en marche. L'adverbe « now » souligne le caractère performatif d'une histoire qui s'écrit à mesure qu'il s'enfonce dans la ville, à mesure qu'il inscrit son récit dans cet espace palimpsestique, dont les traces ne subsistent plus dans l'espace mais dans le langage. La ville devient alors la métaphore d'une page blanche sur laquelle

s'écrivent l'histoire et la mémoire de ceux qui, dans un fantasme d'auto-engendrement, cherchent à faire advenir leur propre origine. C'est en ce sens qu'il faut sans doute comprendre le passage de la première personne du singulier à celle du pluriel dans la dernière phrase. Le protagoniste se fait le porte-parole de ceux qui sont victimes du désir d'amnésie américain, ceux que l'histoire américaine exclut de son récit des origines, ceux pour qui la catastrophe a alors une portée salvatrice car promettant la régénération. À mesure qu'il avance dans les décombres de la ville, Kevin entend les voix de ceux dont le récit des origines était mis en attente. En conquérant l'espace vierge de Manhattan, le protagoniste construit à la fois l'histoire et la mémoire des communautés d'immigrés dont il fait advenir leur part d'histoire américaine.

« The Albertine Notes » s'offre ainsi comme une variation sur le récit des origines et la ville dévastée métaphorise le mythe de la page blanche rendant possible la réécriture de l'histoire. Toutefois, on relèvera que le protagoniste fait le même chemin que les premiers colons et que le récit qu'il cherche à inscrire sur ce territoire peut se lire comme le prolongement de la même utopie que tentèrent de réaliser les colons venus d'Europe. Comme le souligne Leslie Fiedler, la réalisation d'une utopie ne peut être qu'accompagnée de violence :

A dream of innocence had sent Europeans across the ocean to build a new society immune to the compounded evil of the past from which no one in Europe could ever feel himself free. But the slaughter of the Indians, who would not yield their lands to the carriers of utopia, and the abominations of the slave trade, in which the black man, rum, and money were inextricably entwined in a knot of guilt, provided new evidence that evil did not remain with the world that had been left behind. (Fiedler 143)

En démontrant l'échec de l'utopie américaine, Leslie Fiedler met en difficulté la possibilité d'un renouvellement de l'histoire qu'elle inscrit dans un projet nécessairement corrompu. Au fantasme de renouvellement se substitue plutôt l'éternel recommencement et, par là même, le retour de la faute et du péché. Dans la nouvelle de Moody, il semble que la catastrophe métaphorise, de façon plus exagérée encore, la violence par laquelle le territoire américain s'est vu conquérir

dans la mesure où l'explosion souffle les monuments de la ville et efface les traces d'une histoire alors vouée à l'oubli. On rappellera d'ailleurs que le protagoniste est directement responsable de la catastrophe puisque sa mère, en créant l'Albertine, est à l'origine du conflit qui mena à l'explosion. Ainsi sa conquête du territoire est-elle non seulement fondée sur l'extermination massive de la population mais aussi de l'extermination massive de la mémoire. La réécriture de l'histoire et le renouvellement du récit des origines semblent donc mis en échec par l'avènement même de la catastrophe.

On pourra enfin observer la limite de ce récit alternatif des origines en citant la réflexion de Pierre-Yves Pétilion qui rappelle que le fantasme d'auto-engendrement est une caractéristique éminemment américaine qui consiste à croire en l'éclosion d'un « "Je" présent à sa propre gestation et qui aujourd'hui se dresse (...) ayant rêvé sa genèse, échappé à l'histoire, maîtrisé l'origine » (Pétilion 1979, 28). C'est en somme faire le rêve que l'individu peut non seulement se soustraire à l'histoire mais aussi la renouveler, en maîtrisant la création. Dans la fiction de Moody, différents espaces entretiennent l'illusion qu'un ailleurs est possible bien que ces espaces de fuite semblent toujours déjà corrompus.

## **b) Un possible / impossible ailleurs**

Dans *The Diviners*, l'Ouest américain s'offre comme un territoire désertique dans lequel plusieurs personnages sont tentés de se réinventer. Dans *The Four Fingers of Death*, l'ailleurs de la planète Mars cristallise le désir d'exporter dans l'espace l'utopie américaine échouée sur terre. L'étude de ces deux espaces nous permettra de comprendre combien ces ailleurs toujours renouvelés s'avèrent toujours corrompus.

Outre une rapide excursion du narrateur en Californie dans *The Black Veil*<sup>160</sup>, l'Ouest américain est un paysage qui apparaît durablement pour la première fois dans *The Diviners* et c'est sur la lumière jaillissant de Los Angeles que s'ouvre le roman tandis que le soleil semble inverser son cycle : il se lève à l'Ouest et se couche à l'Est. En effet, le narrateur, dont l'œil est semblable à celui d'une caméra<sup>161</sup>, balaie, dans une succession de plans en plongée, le monde entier parcouru d'Ouest en Est, à la poursuite de la lumière qui se lève d'un continent à un autre. Cet incipit n'est pas sans rappeler, dans son rythme et sa structure, celui de *Purple America* dans la mesure où il repose sur la déclinaison d'une même expression sur plusieurs pages. Si le « whosoever »<sup>162</sup> de *Purple America* devient ici « light on » ou bien « light upon », on remarque, dans les deux cas, la portée biblique des deux expressions et la narration omnisciente qui les accompagnent. Le caractère « pyrotechnique » de la narration proposé par Paul Dawson et commenté dans notre première partie<sup>163</sup> se vérifie ici à travers l'œil divin qui, dans son omniscience, est capable de s'élever au-dessus des continents pour faire naître la lumière du jour :

Light edging over the mountaintop and across the lakes of the highlands, light across the Angeles National Forest, light rushing across skeins of smog in the California skies. Light on Redlands, light on the planned communities, light on the guy tossing the morning newspaper from a Toyota with a hundred and ninety-three thousand miles on it. Light on the Santa Ana River, on a drunk sleeping tenderly beside its dreg, light on the Santa Ana Mountains, the San Bernardino Mountains, light on the Prado Basin, where a stabbing victim welters in her wounds. (*Div 3*)

---

<sup>160</sup> À son retour dans l'Est, le narrateur décrit ironiquement son voyage à San Francisco comme celui d'un pionnier de retour de la conquête de l'Ouest : « Back East, after my frontier adventure » (*BV 67*).

<sup>161</sup> On rappelle que l'introduction est un générique de début intitulé « Opening Credits and Theme Music » (*Div 3*).

<sup>162</sup> On note que, dans l'incipit de *Purple America*, Rick Moody n'emploie pas la version moderne du pronom « whoever » mais utilise sa forme ancienne « whosoever » telle qu'elle apparaît d'ailleurs dans la première de traduction anglaise de la Bible, celle du roi Jean de 1611.

<sup>163</sup> Voir chapitre un.

La mise en lumière de Los Angeles coïncide avec l'éclosion du matin. La lumière s'étend d'un bout à l'autre de la ville avant de se répandre sur l'Océan Pacifique, de gagner l'Asie, l'Europe et enfin la côte Est des États-Unis. La tonalité biblique de l'ouverture, l'omniscience du point de vue et le caractère performatif de l'expression « light on » encouragent à lire ce texte comme une parodie du livre de la Genèse. On remarque tout d'abord que l'expression « light on » trouve sa source dans les premiers versets de l'Ancien Testament : « And God said, Let there be light : and there was light » (Genèse 1:3). La répétition dans la Bible de « Let there be light » devient, dans *The Diviners*, « light on », le détournement de la parole divine étant ici une forme de sa réappropriation. L'introduction propose en effet une autre genèse du monde et crée la lumière du matin depuis Los Angeles. L'introduction, ou plus exactement le générique de début, suffit alors à parodier l'entreprise biblique car l'œil divin se voit supplanté par l'œil du réalisateur, la lumière divine par celle, artificielle, qu'on devine être celle d'un plateau de tournage hollywoodien. En ouvrant son roman comme un film, l'auteur rend alors possible l'inversion du cycle du soleil car elle n'est qu'un effet de point de vue et de mise en lumière. Le générique de début se lit alors comme un récit cosmogonique car l'illumination de Los Angeles est le préalable à l'illumination du monde entier : « The light that illuminates the world begins in Los Angeles. Begins in darkness, begins in the mountains, begins in empty landscapes, in doubt and remorse » (*Div 3*). La première phrase du roman s'inscrit dans le prolongement des récits de création du monde, reprenant le cycle obscurité / lumière qu'on retrouve dans la Bible ou encore chez Hésiode. Le narrateur fait état d'un chaos primordial que semble venir chasser la lumière du matin : « But just at the moment of intolerability there's an eruption of spectra. It's morning ! Morning is hopeful, uncomplicated, and it scales mountains, as it scales all things » (*Div 3*).

Il faut toutefois préciser que, à la différence des cosmogonies traditionnelles, la lumière du matin ne chasse pas le chaos et l'obscurité, au contraire, elle les met en lumière et illumine les zones d'ombre. Ce n'est pas une lumière qui irradie et aveugle mais qui littéralement met au jour et révèle une noirceur profonde de l'humanité :

[L]ight upon the settlers of the West Bank, light upon them and their weapons and their certainty, light upon all the armed forces who refuse to serve (9)  
 (...) light upon Belfast, light upon the coils of barbed wire in Belfast, light upon lads scraping themselves up from the paving stones in front of a pub, a bit worried about an ominous van parked in front of that nearby bank (10-11)  
 (...) light upon the casinos of Connecticut, and light upon the nuclear submarine base at Groton, and from here dawn has a straight shot down the coast, a straight shot on the interstate clogged with truckers on amphetamines, infernal all the way through. These towns are dead, and the light does nothing but show the rubble. The light shows up their corrupt politicians, their pedophile mayors, their distracted suburbanites, everybody's just trying to get past the cities of the dead, bent upon the gates of New York City. (*Div* 13)

L'ouverture met en lumière les aspérités du paysage mais aussi celles des hommes, balayant les zones de conflits à travers le monde. L'éclairage est différent de celui qui marque l'épilogue de *The Black Veil*, le roman précédent. La noirceur est cette fois-ci mise en lumière, la clarté du matin semblant participer d'une promesse de renouvellement faite chaque jour par l'aube. L'ouverture s'achève sur la ville de New York, sur la lumière qui inonde l'Empire State Building ou le World Trade Center, et sur une date, l'an 2000, l'aube d'un millénaire dont on sait que la promesse sera rompue. Si la réalité de la catastrophe new-yorkaise de 2001 s'insinue toujours métaphoriquement dans les textes de Moody, elle semble pourtant se laisser anticiper par la dernière phrase du roman : « All good stories end with a fireball in ths sky » (*Div* 567). Posée comme une énigme défiant toute stabilisation du sens, cette dernière phrase peut renvoyer une nouvelle fois à Hawthorne et à sa lettre écarlate qui apparaît dans le ciel de Salem. On la retrouve dans l'épilogue de *The Ice Storm* en train de briller au-dessus de la gare de Stamford. On la devine sans doute aussi dans *Purple America* au-dessus du Pacifique, dans le ciel que les essais nucléaires embrasent d'une couleur pourpre et violet. Sans pour autant tisser de lien direct avec la catastrophe, on pourra distinguer la lumière de la première phrase de celle de la dernière. L'une, inaugurale, est porteuse d'espoir, la seconde, quant à elle, convoque des flammes destructrices annonçant le scénario-catastrophe à venir. On rappellera d'ailleurs la



portée cinématographique de la conclusion qui a pour titre : « Epilogue and Scenes from Upcoming Episodes » (*Div* 549).

Si la catastrophe germe du début à la fin du roman – la lumière du soleil annonçant celle des flammes – on peut toutefois s’interroger sur la volonté de faire jaillir la lumière du matin depuis la ville de Los Angeles et donc depuis l’Ouest américain. Jean Baudrillard, dans son essai *Amérique*, souligne combien l’Ouest porte dans ses déserts et ses villes la promesse d’un renouvellement :

L’aurore à Los Angeles, sur les collines de Hollywood. On sent distinctement que le soleil n’a fait qu’effleurer l’Europe pour venir se lever enfin ici, sur cette géométrie plane où sa lumière est encore celle, toute neuve, des confins du désert. (...) La lumière partout révèle et illumine l’absence d’architecture. (Baudrillard 1986, 53)

Selon Baudrillard, c’est l’horizontalité du paysage qui permet à la lumière de se renouveler et qui lui donne son caractère primordial. Dans le roman de Moody, l’Ouest recèle cette même possibilité de recommencement car sa lumière y est éternelle : « The light comes from nowhere fathomable, from an apparently eternal reservoir of emanations, radioactivities » (*Div* 3). La lumière procède d’une source intarissable, d’une radioactivité<sup>164</sup> au sens scientifique du terme : la lumière émane d’elle-même et a donc la possibilité de se régénérer. Le récit cosmogonique se lit alors sur un mode accéléré car c’est au quotidien que l’univers semble se réinventer. Ce générique de début est une succession d’aurores dont on sait pourtant qu’elles sont vouées à être avortées. La portée inaugurale de l’incipit participe ainsi d’un fantasme visant à éradiquer l’obscurité en faisant triompher la lumière de façon définitive. Un rêve rendu possible ici par le fait que la lumière émane de Los Angeles et de ses studios de cinéma. C’est la lumière éternelle de la télévision et du cinéma à propos de laquelle Baudrillard écrit :

La hantise américaine, c’est que les feux s’éteignent. Les lumières brûlent toute la nuit dans les maisons. (...) Sans parler de la télévision programmée vingt-

---

<sup>164</sup> Lorsqu’Henri Becquerel découvre la radioactivité en 1896, il comprend que l’uranium émet un rayonnement phosphorescent sans que la lumière solaire soit nécessaire.

quatre heures sur vingt-quatre, et qui souvent fonctionne de façon hallucinante dans les pièces vides de la maison ou dans les chambres d'hôtel inoccupées (...). Bref, en Amérique, on n'accepte pas de voir s'installer la nuit ou le repos, ni de voir cesser le processus technique. (Baudrillard 1986, 51-52)

C'est attirés par les lumières de Los Angeles que certains personnages de *The Diviners* se perdent dans l'Ouest américain croyant eux aussi y reconquérir l'origine. Le voyage qu'accomplissent Ranjeet et Jeanine de Los Angeles à Las Vegas a une dimension bien plus initiatique que la simple mission professionnelle qui consiste à rencontrer d'éventuels contacts intéressés par le scénario de « The Diviners ». En effet, Ranjeet est en quête de la même lumière qui jaillit de l'incipit. C'est en effet poussé par le rêve de travailler dans l'industrie télévisée que cet immigré indien a fait le voyage jusqu'aux États-Unis, avec sa femme et son fils. C'est lui qui s'improvise le consultant particulier de la société de production dirigée par Vanessa Meandro, c'est lui aussi qui ravive la foi de celle-ci en l'universalité de la lumière cathodique :

That way is the way of television, which is the one light, the light in the house, the light in the darkness, the light of the satellite dish, the light of the dishwallas of India, the light of the rural places that brings together all men and women in red bathing suits on a shore... (*Div* 131)

La lumière qu'il est venu chercher dans l'Ouest, et *a fortiori* dans l'Occident, est celle de la télévision. Le voyage de Ranjeet et de sa collègue Jeanine est une quête qui consiste symboliquement à retrouver la source de cette lumière dans l'espoir qu'elle effacera les traces d'un passé dont ils veulent chacun se défaire, lui, parce qu'il se rêve complètement Américain, elle, parce qu'elle veut oublier un crime commis à l'adolescence. Pourtant, le voyage dans l'Ouest n'assouvit aucun de leur désir d'amnésie, au contraire, il ravive l'histoire personnelle de chacun : Ranjeet ne s'est jamais senti aussi Indien<sup>165</sup>, Jeanine autant assaillie par une culpabilité héritée

---

<sup>165</sup> L'identité indienne de Ranjeet est exacerbée par le regard des hommes blancs lui faisant ressentir sa condition d'immigré. D'autre part, dans la chambre d'hôtel de Las Vegas, il ne parvient pas à tromper son épouse avec Jeanine. Le souvenir de ses noces en Inde

de son adolescence<sup>166</sup>. L'ailleurs que l'un et l'autre sont venus chercher dans l'Ouest ne remplit pas sa promesse de renouvellement : « [A]nd so there are the two of them there with their dashed hopes, in some casino out in the middle of nowhere, trying to come up with a story that they can sell to the television executives in Los Angeles... » (*Div* 522). Les espoirs qu'ils portaient tous deux en l'Ouest sont chassés par la résurgence de souvenirs qui les assaillent, cette terre qui promettait l'oubli réactive la douleur de la mémoire. On notera d'ailleurs que la lumière de l'Ouest sur laquelle s'ouvre le roman se voit chassée, dans le chapitre trente, par le souvenir des flammes, des brûlures, et du feu destructeur de l'incendie provoqué accidentellement par Jeanine et ses amis lors de son adolescence. En dépit d'une mémoire obsessionnelle qui rend le personnage de Jeanine prisonnière de son passé, il apparaît clairement que celle-ci persiste pourtant à croire au caractère salvateur et régénérant de l'Ouest lorsque, s'emparant des clés de la voiture, elle abandonne Ranjeet dans un casino et prend la route pour la ville où elle a grandi, la bien nommée Phoenix, dans l'illusion qu'elle pourra sans doute elle aussi renaître de ses cendres. Le nom de la ville est d'autant plus ironique qu'il ne manque de renvoyer à l'incendie causé par Jeanine et achève d'inscrire l'idéal de recommencement qui anime les personnages dans un leurre auquel ils continuent de croire. L'ultime tentative de Jeanine pour oublier sera peut-être offerte par la route qu'elle décide subitement de prendre : « And while he's waiting for the money, she heads for the elevator, for the room, for the car key. It's only four or five hours to Phoenix » (*Div* 529). Comme le souligne en effet Jean Baudrillard, « rouler est une forme spectaculaire d'amnésie » (Baudrillard 1986, 14) car la vitesse permet l'effacement des traces. Dans *The Diviners*, on devine que l'oubli sera de courte durée car les

---

refait surface et le pousse à demander pardon à Dieu pour avoir failli aux principes de sa religion sikhe.

<sup>166</sup> Jeanine est un personnage secondaire caractérisé principalement par les brûlures qu'elle tente de cacher sous d'amples vêtements. Le chapitre trente est le moment où, se confiant à Ranjeet, elle en révèle leur origine et exprime les tourments qui l'assaillent depuis l'incendie de la Skull Valley en Arizona. On apprend en effet que Jeanine s'est rendue coupable d'un gigantesque incendie dans une vallée aride de l'Arizona – conséquence d'un feu de camp organisé imprudemment par elle et ses amis.

blessures de Jeanine sont inscrites physiquement dans son corps qui porte durablement les stigmates de son crime.

Ainsi la promesse d'un Ouest inaugural se voit-elle contredite tout au long du roman par la succession de leurres que ce territoire présente aux personnages. La corruption de l'Ouest – cristallisée, par exemple, par les vices de jeu et de l'argent à Las Vegas – réduit à néant l'illusion d'une Genèse qui y serait possible. Une hypothèse corroborée d'ailleurs par P-Y Pétillon pour qui le territoire américain doit être interprété selon une lecture biblique : « Borné qu'il est à l'Est par la Genèse et à l'Ouest par le Jugement dernier, l'espace américain se déploie ici selon une histoire inscrite dans les Écritures » (Pétillon 1979, 64). Pour sortir de ce schéma biblique, la seule solution consiste peut-être à envisager l'enracinement dans un ailleurs tout autre, celui de la planète Mars<sup>167</sup> par exemple, dont il nous faut à présent mettre en question la dimension inaugurale dans *The Four Fingers of Death*.

On notera tout d'abord que le recours au langage de la conquête, qu'elle soit spatiale ou territoriale, a une visée parodique tout au long du roman. Le détournement des références historiques américaines est constant et visible notamment dans la comparaison des trois navettes spatiales qui emportent les personnages sur Mars aux caravelles de Christophe Colomb : « [O]ur three crafts are almost exactly like the *Niña*, the *Pinta*, and the *Santa Maria*. It may interest you to know that at least two of those primitive ships were named after prostitutes... » (FFD 105). La précision ajoutée par le narrateur ébranle volontairement la dimension mythique conférée au voyage du navigateur, ajoutant à cette odyssée une dimension parodique. La désacralisation des trois noms suggère par la même occasion l'origine corrompue de la conquête, le nom des navires étant mêlé à la souillure de la prostitution. On soulignera que, par analogie, l'expédition sur Mars trouve ses sources dans une autre forme de corruption, celle d'un gouvernement

---

<sup>167</sup> On rappellera que l'expédition pour la planète Mars fait l'objet du Livre Premier et qu'elle se fait sous la forme d'entrées publiées sur le blog de Jed Richards, l'unique narrateur de cette section. Il y rapporte de façon chronologique le déroulement du périple des trois navettes parties à la conquête de Mars.

américain dont on devine aisément qu'il s'agit de celui du président George W. Bush :

Massive public and private fiscal outlay (consider the fuel costs, e.g.) had been spent by our rickety and fiscally trapped government in order to make a desperation wager on the Red Planet, the specifics dating back to a halfhearted boast by a less-than mediocre president nearly a quarter century ago. Could we do it? Could we bring pride and dignity to a multiethnic post-industrial third-rate economy? Could we redeem a nation before it defaulted on certain kinds of payments? (*Div* 64)

Si l'intrigue se situe en 2026, on remarque que c'est encore une fois l'aube du nouveau millénaire et l'élection présidentielle de 2000 qui sont au cœur du projet d'écriture et que l'auteur inscrit cette nouvelle variation sur le récit des origines dans une dénonciation politique. Cette conquête de l'espace, elle-même cherchant à renouveler l'exploit de la conquête lunaire, est décrite ici comme une possibilité de rédemption pour le continent américain et suggère par conséquent que cet enracinement sur Mars aurait une vertu expiatoire, son espace vierge étant convoité comme un possible ailleurs. Il faut pourtant relever que le projet, corrompu dès l'origine, s'inscrit dans le prolongement d'une conquête territoriale que l'auteur n'a cessé de dénoncer comme participant d'une histoire criminelle. On pensera à la noirceur des dernières pages de *The Black Veil*<sup>168</sup>. En choisissant l'ailleurs de la planète Mars comme toile de fond pour son roman, l'auteur joue avec les codes d'une nouvelle genèse dont la souillure est rendue manifeste via la confession du narrateur Jed Richards au moment qui précède l'arrivée des navettes sur la planète rouge :

And when we felt the thrusters, both Jim and I laughed, because we were about to become legends, whether we wanted to be or not, legends for the good of an idea. The idea that if you use up one planet, there's another one out there somewhere that you can fuck up. (*FFD* 164)

---

<sup>168</sup> La blessure de l'expansion territoriale est décrite en ces termes : « The black scar of Manifest Destiny, the recollection of which should cause aggravated insomnia in all North American adults, the brutality visited upon those who preceded us here... » (*BV* 301).

Mars s'offre aux terriens comme un espace de fuite et représente une nouvelle utopie car son territoire vierge promet le renouvellement possible de l'humanité. C'est toujours ce même fantasme d'auto-engendrement que parodie l'auteur dans le roman en détournant le mythe de la Genèse et en le transposant symboliquement dans l'ailleurs corrompu de Mars. En effet, l'une des astronautes, enceinte lors de l'expédition, accouche sur Mars et donne naissance à la bien nommée Prima, la nouvelle Ève du XXI<sup>e</sup> siècle, créature née de la toute-puissance de l'homme mais aussi de sa faute, la procréation étant une conséquence de la Chute. L'implantation de la vie humaine sur Mars participe d'une volonté de faire éclore une nouvelle histoire de l'humanité tout en en contrôlant l'origine. On remarquera d'ailleurs qu'une fois sur Mars les astronautes renoncent à leur identité de Terriens pour embrasser celle de Martiens, rejouant, exactement dans les mêmes termes, l'histoire de l'Indépendance américaine. Le Livre Premier offre d'ailleurs une parodie de la Déclaration d'Indépendance, l'astronaute Jim Rose, deux cent cinquante ans plus tard (l'action se déroule en 2026), jetant les bases, à la manière de Thomas Jefferson, d'une future émancipation :

*Freedom, when it is only the freedom to be a shareholder in a mercantile entity that is no longer beholden to any government is not freedom! It is a form of interstellar savery! Martian freedom must be designed on Mars, by Martians, for Martians, and it must reflect the difficulty of our terrain, the modesty of our resources, and the sens of community we bring to the project of establishing a new human civilization! Think of what the revolutionaries of our planet accomplished in France, in the United States, Bali, Kazakhstan. Mars must reject Earth exactly in these ways! (FFD 214)*

Le texte de l'astronaute ressemble en tous points à celui qui réclame l'indépendance des colonies et est adressé au roi George III en 1776. La réécriture de cette proclamation se construit sur le contrepoint systématique des valeurs américaines dont les Martiens souhaitent se tenir à l'écart. Ainsi le refus de l'économie de marché, de la propriété privée, de la peine de mort sont autant de principes énoncés par cette déclaration dont les formules parodient strictement celles de 1776 : « We hold that these principles of common trust are based upon our lives on this planet

thus far, and that they are therefore organic to our experiences as Martians » (*FFD* 215)<sup>169</sup>. Envisagée comme l'envers de la Terre, la planète Mars réactive chez ceux qui l'ont colonisée le désir de faire advenir une nouvelle histoire de l'humanité et par la même occasion d'en contrôler l'origine. Le recours à la science-fiction permet à Rick Moody d'exagérer le fantasme que représente la quête des origines ainsi que le désir d'en réécrire le récit. La mission sur Mars imite la mission de civilisation des premiers colons et trouve un écho direct dans l'analyse que fait Baudrillard de la « seconde naissance », si caractéristique de l'identité américaine :

Tout est objet d'une seconde naissance, celle éternelle du simulacre. Non seulement les Américains sont missionnaires, mais ils sont anabaptistes : ayant loupé le baptême originel, ils rêvent de tout baptiser une seconde fois, et n'accordent de valeur qu'à ce sacrement ultérieur, qui est, comme on sait, la réédition du premier, mais *en plus vrai* – ce qui est la définition parfaite du simulacre. (Baudrillard 1986, 44)

Baudrillard souligne ici le caractère contrefait de cette aspiration vouée à n'être qu'une copie du modèle original, l'enfant baptisé Prima, dans le roman de Moody, n'étant par exemple qu'un avatar d'Ève. Son analyse signe par la même occasion l'impossible reconquête de l'origine, qu'elle passe par un retour en arrière ou qu'elle prenne la forme de l'anticipation. Dans une telle perspective, le projet martien est voué à l'échec car d'emblée corrompu, sa réalisation supposant le recommencement des mêmes fautes liées à la colonisation et à la conquête du territoire. La planète Mars est alors envisagée comme un impossible ailleurs car, aussi loin que l'humanité cherche à s'ancrer, la transmission de la faute persiste. En effet, on remarque que la lettre A, dont on a déjà largement commenté la symbolique du péché depuis Hawthorne, flotte cette fois-ci dans l'espace, quelque part entre la Lune et Mars. Le narrateur et astronaute Jed Richads détourne en effet le sens de la phrase prononcée par Neil Armstrong au moment de poser le pied sur

---

<sup>169</sup> On reconnaît les mots du préambule de la Déclaration d'Indépendance : « We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness ».

la Lune pour relever qu'il y manque une lettre, le « a » du déterminant qui continuerait, depuis 1969, à dériver dans l'espace :

He was supposed to say : "One small step for *a* man, one giant leap for mankind." Neil got a lot of credit for that sentence but the fact of the matter is, he manged it good by leaving out the article. For these reasons, NASA is very insistent that I practice my line so as to avoid making any similar mistake. Moreover, you'll notice that the sentence doesn't have the article *a* in it. Maybe NASA became concerned about the article. They have never quite recovered from its loss. They have further warned about adding in unnecessary verbiage, as though an *a*, left over from the Apollo missions, floating around in space, might have drifted out to the fourth planet, where we are about to go into orbit, and this *a* will attach itself to me somhow, standing for *aphasia*, or *atom bomb*, or *adultery*... (FFD 141)

Le « a » oublié d'Armstrong continue de flotter comme une menace dans l'espace, faisant craindre au narrateur qu'il resurgira dans la première phrase qu'il prononcera sur la planète rouge. Ainsi sa phrase originelle censée faire advenir une nouvelle civilisation risque-t-elle d'être contaminée par un alpha toujours déjà souillé ainsi que le suggère la liste des trois mots que soulignent les caractères italiques<sup>170</sup>. L'exploit lunaire et, par conséquent, l'exploit martien s'ajoutent à la longue liste des péchés américains, la conquête spatiale s'offrant comme le miroir de la conquête territoriale.

Dans la constellation de Moody, la lettre A, indélébile, continue de briller, signalant toujours la proximité de l'origine et du péché. Dans *The Four Fingers of Death*, elle met en péril le projet de renouvellement de l'humanité, l'origine ne pouvant être dissociée de la faute. Si les espaces de fuite échouent à renouveler un ailleurs sans la faute, c'est sans doute parce que l'origine participe d'une fiction et c'est comme tel que nous l'analyserons à présent, en montrant que son caractère spéculatif contribue à faire d'elle une notion éminemment littéraire.

---

<sup>170</sup> Le procédé rappelle d'ailleurs celui utilisé par l'auteur dans *Purple America* dont le chapitre deux dresse une liste de mots commençant par la lettre A et dont on avait fait remarquer, dans notre chapitre deux, qu'elle contenait entre autres les termes « abandon », « A-bomb », « accident », « ache », « Adam », « adultery », chacun étant lié au péché.



## 7.2 À l'origine, une fiction

### a) L'origine spéculative

Les différents exemples de genèses avortées que nous avons pu examiner nous invitent à envisager l'origine sur le mode fictionnel, la recherche d'une histoire, qu'elle soit personnelle ou collective, faisant toujours, comme nous le montrerons dans cette partie, l'objet d'une spéculation. Au fil des œuvres de Moody, on remarque que la quête des origines évolue et que la recherche d'une histoire individuelle et familiale s'accompagne, dans sa fiction plus récente et principalement postérieure à 2001, de la recherche d'une histoire collective. L'épilogue de *The Black Veil* amorce cette transition dans la mesure où le roman, présenté tout d'abord comme une autobiographie, se détourne de cette quête identitaire personnelle pour tracer les contours d'une identité nationale.

Dans son article consacré à *The Black Veil*, Nathalie Crom souligne « la félicité sans fin de la généalogie, pourvoyeuse d'histoires et d'Histoire » (Crom 38). Le lien entre la fiction et l'histoire est ainsi rendu manifeste et se double d'une dimension littéraire puisque c'est dans l'œuvre de Hawthorne que l'auteur cherche un point d'ancrage. Joseph N. Riddel fait remarquer que ce n'est pas par hasard que l'autobiographie est un des genres de prédilection des auteurs américains. En effet, dans cette terre d'adoption, l'origine fait non seulement l'objet d'une quête mais exige aussi la construction articulée de son récit, ce que permet, entre autres, l'autobiographie :

Autobiography, in a sense, would be *the* "American" genre, for it is already a hybrid, a parody of the genealogical paradigm and thus an intervention into the poetics of the "family romance" that had long shadowed the "American" writer, defining him as an orphan and outcast but yet defined by the father-language of Old Europe. (Riddel 32)

Selon Riddel, l'autobiographie américaine s'inscrit toujours dans une parodie du genre dans la mesure où la généalogie ne peut être, pour l'écrivain américain, qu'un

rêve qu'il lui revient de concevoir et d'écrire, son passé, demeuré en Europe, étant hors de sa portée. L'analyse de Riddel convoque immédiatement dans sa suite celle de Marthe Robert à qui il emprunte les deux principales catégories romanesques identifiées dans son essai *Roman des origines et origines du roman*, à savoir « l'Enfant trouvé » et le « Bâtard »<sup>171</sup> qu'on peut lire ici sous le nom de « orphan » et « outcast ». En recourant à la terminologie de Marthe Robert, Riddel fait apparaître combien la littérature américaine n'en finit pas de s'interroger sur sa naissance, suggérant que le roman s'offre toujours au lecteur comme une variation infinie du roman familial de l'écrivain. Ainsi l'autobiographie semble-t-elle être le genre le plus approprié pour cette quête puisqu'elle permet au romancier de mettre en scène sa naissance, de la conter tout en la réinventant pour l'inclure, par conséquent, dans une fiction. Dans son article intitulé « Les Nouveaux romans familiaux »<sup>172</sup>, Béatrice Pire retravaille l'hypothèse de Marthe Robert et démontre à quel point ses catégories « semblent plus opératoires encore lorsqu'on aborde le continent américain », non seulement à travers « ses récits dits ethniques ou minoritaires » mais aussi, et c'est ce que Béatrice Pire relève comme étant nouveau, à travers la fiction d'auteurs « blancs, de sexe masculin, issus de la classe moyenne » (Pire 585) qui, à leur tour, s'interrogent sur leurs origines. Ce

---

<sup>171</sup> À l'origine du projet de Marthe Robert et de son essai, il y a « Le Roman familial des névrosés » publié par Freud dans le livre d'Otto Rank, *Le Mythe de la naissance du héros*. Partant du principe que l'enfant construit son propre roman familial pour surmonter la crise émanant de la situation oedipienne, Marthe Robert explique que l'enfant éprouve le besoin de rêver et de construire des histoires lorsqu'il comprend avec violence la précarité de la relation qui l'unit à ses parents. C'est cette déception et ce déchirement qui le poussent à se sentir comme mal né, et mal aimé, comme un Bâtard ou en Enfant trouvé : « [À] strictement parler il n'y a que deux façons de faire un roman : celle du Bâtard réaliste, qui seconde le monde tout en l'attaquant de front et celle de l'Enfant trouvé qui, faute de connaissances et de moyens d'action, esquive le combat par la fuite et la bouderie » (Robert 74). Ces catégories correspondent respectivement aux personnages de Robinson Crusoé et de Don Quichotte, qui sont étudiés comme deux modèles archétypaux.

<sup>172</sup> L'article de Béatrice Pire s'appuie sur l'étude de quatre romans publiés après les années 2000 : *The Black Veil* de Rick Moody, *Everything is Illuminated* de Jonathan Safran Foer, *The Corrections* de Jonathan Franzen et *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* de Dave Eggers. Selon l'auteur, tous ces romans ont en commun la « névrose, peut-être, puisque tout roman familial est par définition selon Freud "un roman familial de névrosés" » (Pire 594).

questionnement, qui resurgit à l'aube du nouveau millénaire, trouve en réalité son fondement aussi tôt qu'à la fin du XVIIIe siècle, au moment où les colonies d'Amérique, en obtenant leur indépendance, donnent naissance à une identité profondément hybride et désunie, le nom seul du pays s'efforçant de convoquer l'union. Des États-Unis naît l'Américain, l'écart entre la nationalité et le nom géographique en dit déjà long sur cette identité troublée car l'Américain doit son nom de baptême à la Vieille Europe dont il tente pourtant de se démarquer. L'Amérique est en effet l'invention toponymique d'un navigateur et cartographe dont le nom seul servit à nommer tout un continent et à baptiser le Nouveau Monde. Cet écart béant entre l'héritage du nom et l'exhortation à une nouvelle identité est redoublé, en littérature, par le fait que les lettres américaines doivent écrire le Nouveau Monde dans la langue de l'Ancien.

C'est d'ailleurs en termes lexicologiques que Rick Moody interroge sa propre identité dans *The Black Veil*, notamment lorsque le narrateur, dans le cadre de son enquête généalogique, entreprend de recenser tous les usages de l'adjectif « moody ». La liste qu'il parvient à dresser fait apparaître un écart de sens conséquent entre l'adjectif tel qu'il pouvait être employé dans le Vieux Monde et tel qu'il est employé dans le Nouveau Monde. En retraçant l'origine du terme du XIVe siècle au XXe siècle, le narrateur relève la transformation suivante :

Thus a word that denoted the best that masculine power could offer, in 1375, courage, boldness, fortitude, came by Elizabethan times, about the time of the Puritan odyssey to the *New World*, to connote instead a sort of preliminary bipolar misery, giving way in the twentieth century, to blandishments and simulations, to hyperbolic storytelling, almost exactly coincident with my family's own tendency to tell stories in this way by exaggeration, as though a family named after a word can come to influence the word, until the word instead resembles a family, and thus *moody* now refers to my own family, and I am its example, a storyteller, a purveyor of blarney, a stager of mock quarrels and dramas, in order to direct attention away from myself. (BV 276)

Le narrateur établit un lien direct entre la propension familiale au mensonge et l'évolution sémantique de l'adjectif. Dans une telle perspective, l'adjectif « moody » se voit totalement détourné de son sens premier pour être réinventé dans

le Nouveau Monde. Lorsque le narrateur avance que ce sont les Moody qui, au fil des ans, ont contribué à l'évolution sémantique de l'adjectif, il cède au fantasme américain qui consiste à croire en la possibilité adamique de rebaptiser le monde. En d'autres termes, cette inversion participe du désir de donner naissance à une langue autre, en en renouvelant le sens de ses mots. Si le désir d'un « second baptême », pour reprendre l'expression de Baudrillard citée précédemment, se heurte à l'impossibilité de renouveler le signifiant – la langue demeurant de toute évidence l'anglais – il n'en demeure pas moins que la tentative de réinventer le langage réussit en partie grâce à la variation de ses signifiés. Par analogie, on fera remarquer qu'une même transformation est rendue possible par l'écart qui sépare la dénotation d'un mot, soit sa signification objective et première, de sa connotation, à savoir les nuances qui lui sont rattachées. La distinction est reprise dans la citation de *The Black Veil* et suggère un clivage entre l'adjectif dénotant, d'un côté de l'Atlantique, le courage et la vaillance, et de l'autre, connotant le mensonge et l'extravagance. Cet écart semble également créer une distinction entre un sens de l'adjectif qui, d'une part, serait innocent et, d'autre part, corrompu. Tout se passe comme si l'adjectif, en traversant l'Atlantique, avait été soumis à une déperdition de son sens, l'écart géographique lui ayant fait perdre sa noblesse originelle. Pourtant, on pourra nuancer cette hypothèse à la lumière de l'analyse proposée par Roland Barthes dans *S/Z*. En effet, celui-ci inverse la dénotation et la connotation pour montrer que la première feint de se rapporter au sens premier d'un terme dans le but d'entretenir l'illusion que le langage est, à l'origine, pur. Ainsi la décrit-il comme une « vieille déité vigilante, rusée, théâtrale, préposée à *représenter* l'innocence collective du langage » (Barthes 1970, 15). Ce que révèle l'observation de Barthes, c'est que la dénotation feint d'être pure. Les deux hypothèses contribuent donc chacune à démontrer que le langage est corrompu à sa source et que l'innocence qu'on peut attacher au sens premier n'est qu'illusoire.

Dans le cadre de notre propos, on retiendra surtout que la tentative de faire coïncider le patronyme Moody avec l'adjectif « moody » relève d'une nouvelle tentative de vouloir contrôler l'origine, en la faisant éclore, cette fois-ci, dans le langage. L'éventail de sens proposés pour l'adjectif « moody » achève d'inscrire le

roman autobiographique dans une autofiction, la tentation de l'affabulation semblant inévitable dès lors que la littérature américaine se met en quête de ses origines. Cette forme d'entrée lexicologique que nous propose le narrateur souligne à quel point l'origine fait l'objet d'un récit, et qu'elle est éminemment liée au sens des mots et au langage.

Au brouillage sémantique s'ajoute le brouillage généalogique déjà mentionné auparavant, chacun contribuant, à sa manière, au récit des origines. En effet, comme le relève Nathalie Crom à propos de *The Black Veil*, la dissimulation est « constitutive de l'individu, de son identité, de son histoire telle qu'il l'invente sans cesse et, pour lui-même ou pour les autres, en fait le récit » (Crom 39). Son analyse établit un lien très net entre l'histoire individuelle et l'histoire collective qui, dans le roman de Moody, se superposent, la première contribuant à alimenter la fable de la seconde. Ainsi le récit des origines semble-t-il voué à être spéculé car la mémoire de l'origine est ailleurs, elle est en Europe. La distance géographique et la jeunesse historique de l'Amérique sont, selon Sylvie Laurent, les raisons principales qui peuvent expliquer la variété des récits de quête :

Si l'Amérique se raconte autant d'histoires, si elle produit autant de récits sur elle-même, c'est d'abord parce que, comme toutes les nations jeunes, elle est passionnée par le questionnement des origines et de ses fondements. Hommes nouveaux en quête de patrimoine historique, les Américains sont les habitants d'un pays trop neuf pour avoir sa légende des siècles. Sa naissance fut de surcroît marquée par l'arrachement au continent européen, détenteur de la mémoire ancestrale. Résolument déshéritée, l'Amérique est en rupture de ce monde et de ce temps. (Laurent 11)

À la lumière de l'analyse de Sylvie Laurent, on comprend que l'Amérique, parce qu'elle est à la fois hors du monde et hors du temps, a besoin d'inscrire son récit des origines dans une dimension imaginaire et mythologique pour construire et forger son identité. On pourra alors, par extension, comparer l'Amérique et sa jeunesse à l'enfant qui, selon Marthe Robert, a le même besoin d'alimenter son roman familial :

C'est ainsi qu'il en vient à se raconter des histoires, ou plutôt *une* histoire qui n'est rien d'autre en fait qu'un arrangement tendancieux de la sienne, une fable biographique conçue tout exprès pour expliquer l'inexplicable honte d'être mal né, mal loti, mal aimé. (Robert 46)

*The Black Veil* est un roman qui non seulement met en scène la naissance de l'écrivain mais aussi en perspective la naissance de la littérature américaine, dans une convocation qui mêle les spectres familiaux aux spectres littéraires. L'engouement pour les récits spéculatifs accroît la méfiance envers ce qui est vrai comme ce qui est faux, Marthe Robert rappelant que ce « le roman n'est jamais ni vrai ni faux, il ne fait que suggérer l'un ou l'autre » (Robert 33). L'enjeu n'est donc jamais d'évaluer si le récit des origines est vrai ou non, le débat se situe ailleurs, dans la possibilité qu'a l'écriture de convoquer l'origine en la spéculant. Les termes du débat sont même à inverser puisque Joseph Riddel soutient que l'origine n'est pas tant passée qu'à venir. Il ne s'agit donc pas de reconstituer le récit des origines mais de le convoquer par l'écriture. Parce que ses sources sont ailleurs, l'Amérique fonde son histoire sur un discours rapporté et c'est précisément dans sa restitution décalée que s'insinue la possibilité pour la fiction de le réinventer. Comme le souligne Joseph Riddel, le passé de l'Amérique demande à être encore spéculé :

America always already is a text without origin, a translation of a translation. Its source or past is always other, and elsewhere, and thus a text or archive, but not one that can be read as a concealed or lost meaning. Its past is a text that can only be performed, interpreted, and in interpretation thrown forward, an origin summoning it toward its true "Orient". "America" is not discovered, but invented, and by "reading"; that is, by translation. (Riddel 99)

L'analyse de Riddel renverse la chronologie de la quête en proposant d'envisager l'origine au futur. Ses propos semblent par ailleurs suggérer que l'Amérique est une notion littéraire qui ne va pas de soi, qui demande à être inventée, interprétée et racontée. On pourra dire en somme que la notion d'Amérique défie l'histoire dans la mesure où elle convoque toute une série d'histoires. Daniel B. Shea va encore plus loin lorsqu'il suggère que chercher les origines de la littérature américaine revient à nier l'histoire : « To stipulate a beginning for a form of Anglo-European

writing on the American continent is to invent in George Eliot's words an "all presupposing fact"<sup>173</sup> that ignores the pre-existent oral literature of a multitude of Indian tribes » (Shea in Eakin, 26). Dans une telle perspective, on comprend que le récit des origines, qu'il soit objet d'étude pour l'histoire ou la littérature, revient toujours à être spéculé. Il nous semble que la fiction de Moody s'inscrive en faux contre ce présupposé, montrant qu'il participe d'une illusion devenue mythe. C'est ce qui nous semble expliquer pourquoi l'auteur met successivement en échec le récit des origines, suggérant qu'il n'est pas à entendre comme un présupposé mais qu'il est toujours à supposer, comme un récit toujours sur le point d'éclorre et d'advenir.

## **b) La fabrique des mythes**

Dans *The Diviners*, Rick Moody choisit comme cadre le milieu de la production télévisuelle et confronte ses personnages à l'anonymat d'un script intitulé « The Diviners », autrement dit « les sourciers ». Toute l'intrigue s'articule autour de la quête de sa source, tandis que le roman repose sur la métaphore récurrente de la soif que le pays ne parvient pas à étancher<sup>174</sup>. Cette soif est bien celle des sources, celle du script anonymé métaphorisant celle des origines. L'effervescence que suscite le script demande à être examinée car si elle répond à l'angoisse liée aux origines, elle n'en est pas moins un projet purement commercial,

---

<sup>173</sup> Daniel B. Shea cite ici *Daniel Deronda* de George Eliot : « No retrospect will take us to the tru beginning; and whether our prologue be in heaven or on earth, it is but a fraction of and all-presupposing fact with which our story sets out »

<sup>174</sup> La soif est au cœur du projet de série télévisée « The Diviners » qui a pour ambition de réécrire toute l'histoire de l'humanité. Comme l'explique Vanessa Meandro, la directrice de la société de production : « The pitcher is the leitmotiv of the project I'm proposing, Mr Maiser, and what I'd like to argue is that the pitcher is *the* perfect narrative representation of the thirst of the mass television audience, I mean hundreds of millions, I mean the kind of audience that doesn't know how thirsty it is until the pitcher full of meaning is presented to it » (*Div* 247). Par ailleurs, nous apprenons au début du roman que Vanessa Meandro et sa mère, Rosa Elisabetta, sont les descendantes d'une famille de sourciers italiens révévés pour avoir sauvé plusieurs villages de la sécheresse.

le substitut hollywoodien d'une histoire aporétique. Il nous faudra comprendre pourquoi cette fabrique des mythes est tournée en dérision par l'auteur dans une mise en échec systématique du récit des origines.

Le script constitue l'élément moteur de l'intrigue car il lie l'ensemble des personnages du roman. Il faut préciser avant toute chose qu'il est présenté comme étant de source inconnue à la plupart des personnages tandis que le lecteur, par le biais d'un narrateur omniscient, se voit immédiatement mis dans la confiance : le script a été élaboré par deux employés de la société de production Means of Production qui décident de l'envoyer à leur bureau de manière anonyme. L'idée du script germe en effet dans l'esprit de Thaddeus Griffin et c'est avec l'aide d'Annabel Duffy, sa collègue et maîtresse, qu'il entreprend de réécrire l'histoire universelle sous la forme d'un feuilleton télévisé en plusieurs épisodes. L'ambition du personnage est de retracer l'histoire des hommes depuis les premières migrations des hordes mongoles jusqu'à la création de Las Vegas, prenant soin de rendre à leur statut de héros les opprimés et les oubliés de l'histoire : « Always the diviners are on the side of the oppressed and the downtrodden » (*Div* 92). Le script s'offre comme un récit alternatif des origines qui sort du cadre strictement américain et propose de réécrire une histoire universelle. Le projet de « The Diviners » s'inscrit en faux contre toute vérité historique et part d'ailleurs du principe que l'histoire n'est qu'une série de malentendus : « History is littered with misunderstandings » (*Div* 208). Il faut noter que les personnages qui sont à l'origine du projet sont eux-mêmes en proie à un questionnement constant sur leurs racines étant tous deux *Afro-Américains*. La mémoire dérobée qui caractérise cette communauté se voit redoublée par le fait qu'Annabel a été adoptée par des Américains blancs, et à elle seule, elle rassemble toutes les angoisses d'une nation qui a soif non pas d'histoire mais d'histoires. C'est en effet une mythologie qu'Annabel cherche à s'inventer et c'est d'ailleurs ce que lui offre Thaddeus, en lui taillant sur mesure une histoire à la fois familiale et universelle. Dans le script qu'il a composé, Thaddeus donne naissance, dans le dernier épisode, à une enfant née comme Annabel, à Las Vegas, en 1972 et nous ne tardons pas à comprendre qu'il



imagine la jeune femme comme la descendante directe de Zoltan, le guerrier Magyar faiseur de pluie :

The descendant of Zoltan is the beautiful daughter of a mobster who's concealing the fact that he's partly black. Well, I mean, technically, he's uh, he's Mongol, Gypsy, Jew, Tamil, mestizo, Khmer, Maori, whatever. She slips off with a tenor sax player for a romantic weekend, gets knocked up, dies of an overdose. Her daughter is raised to be a Las Vegas dancer, spurned by her, uh, illustrious mob family. And the daughter of this dancer is given up for adoption during the Nixon administration. (...) Because *she's* the baby born in Las Vegas. In 1972. (*Div* 93)

Le script a pour fonction de combler l'histoire profondément aporétique de la jeune femme mais, par sa dimension mythique, il permet à chacun d'y puiser une histoire symbolique. C'est d'ailleurs là la fonction première du mythe que relève Sylvie Laurent, en s'appuyant notamment sur les analyses de Jean-Pierre Vernant : « Chez les Grecs, la fonction du mythe était d'assurer l'égalité de tous devant la connaissance du récit, de la mémoire collective et des croyances qu'il colportait en marge de l'histoire vécue » (Laurent 9-10)<sup>175</sup>. Le feuilleton télévisé a pour ambition de créer une mythologie qui pourra combler l'absence d'histoire collective si caractéristique du continent américain composé principalement d'une agrégation d'histoires communautaires.

Il faut pourtant relever, dans l'extrait cité, que la valeur universelle du mythe est fortement parodiée ainsi que le suggère la présence de marqueurs tels que « uh » ou encore « whatever » marquant la possibilité pour quiconque de s'accommoder des mythes véhiculés par le feuilleton, l'essentiel étant que chacun puisse s'identifier. Le guerrier Zoltan regorge paradoxalement d'origines puisqu'il est toutes les nationalités à la fois, l'effort de comblement des origines se voyant ici largement exagéré. L'obsession et l'enthousiasme que suscite le script doivent être mis en question dans la mesure où la mythologie qu'il propose se voit travestie par l'industrie télévisée et ses fins mercantiles. Le roman de Moody tourne en dérision

---

<sup>175</sup> Sylvie Laurent s'appuie sur l'étude des mythes grecs par Jean-Pierre Vernant et cite principalement deux de ses ouvrages, *Mythe et pensée chez les Grecs* et *Les Origines de la pensée grecque*.

cette angoisse liée aux origines en montrant qu'elle représente en effet une manne financière inespérée pour les sociétés de production qui jouent sur la crédulité et l'attente des téléspectateurs. Les allers-retours fréquents entre New York et Los Angeles donnent à cette quête des origines un caractère contrefait, le script étant convoité par des producteurs hollywoodiens qui ne pensent qu'aux recettes qu'un tel programme peut engendrer. Si Thaddeus et Annabel sont à l'origine du script, tous les acteurs de la chaîne allant des scénaristes aux producteurs ajoutent et transforment le script originel si bien que ce texte, dont nous n'en lisons, par bribes, que les commentaires des personnages, est affiné et taillé selon des critères purement commerciaux. Jetant sur le papier quelques idées, Madison, la rédactrice de la société de production se prend à rêver de l'affiche :

*[I]t's a diviner's rod, he's raising it above, because it indicates that there's another way to do things, and this guy, this really sexy guy with the divining rod, he's raising it above everything, and he's indicating that the diviner's rod is the way of peace, or whatever you want to call it. And that's my idea for the poster. It would look really good on buses. You know that buses have that big advertising space there. The Diviners: A New Mini-Series brought to you by UBC. Then some kind of marketing line: Love, famine, war, thirst, half-naked men, ethnic cleansing, the creation of Las Vegas. Produced by Means of Production, in association with UBC. Something like that. (Div 350)*

L'ambitieux projet visant à combler l'angoisse des origines se voit totalement dévoyé, son but n'étant que de flatter les plus bas instincts des téléspectateurs. Les quelques éléments historiques qui affleurent sont noyés dans l'imprécision d'une réécriture visant à simplifier l'histoire des hommes, le montage final ayant pour fonction de s'en assurer. En nous proposant d'entrer dans les coulisses de la production télévisée, l'auteur nous conduit dans la fabrique des mythes tels qu'ils sont conçus par la télévision ou le cinéma. Dans son essai *Amérique*, Jean Baudrillard souligne l'importance capitale du cinéma dans la réalisation de l'utopie américaine. Il note en effet que « la rupture géographique et mentale de l'émigration » a contribué au fait que le pays ait « pu penser créer de toutes pièces un monde idéal » (Baudrillard 1986, 77), et ce particulièrement via l'industrie cinématographique. Dans le roman *The Diviners*, les employés de la société de

production sont persuadés de l'efficacité du modèle hégémonique hollywoodien qui consiste à confondre systématiquement ce qui est américain avec ce qui est international : « Nothing could be more international than what is American » (*Div* 134).

Si le feuilleton télévisé semble promis au succès, le projet est pourtant avorté et mis en attente, l'un des producteurs ne lui accordant pas son financement. La grande saga multi-générationnelle ne voit pas le jour et, encore une fois, c'est le récit des origines qui se voit saboté et reporté. Cette autre mise en échec suspend-elle définitivement toute tentative d'écrire le récit des origines ? Dans la fiction de Moody, il apparaît souvent sous la forme d'embryons, et c'est notamment le cas dans *The Diviners* qui en multiplie les débuts.

C'est sans doute le sens qu'il faut donner à l'autre script du roman, celui qu'Annabel écrit chaque soir mais duquel nous n'avons que peu d'éléments. La jeune femme travaille en effet à l'écriture d'un script retraçant la vie de Mme de Montreuil, l'épouse du Marquis de Sade. Si elle s'intéresse à cette femme, c'est parce qu'en tant que femme noire, elle s'identifie à cette épouse soumise et violente. Ainsi explique-t-elle à Thaddeus :

“The Marquise's life was like the lives of black women.”

“How do you figure? Ten words or less.”

“Her life was about intellectual and sexual slavery.”

“Why not write about slavery, then?”

“ I might.” (*Div* 71)

Le projet d'Annabel s'inscrit en opposition radicale à celui de Thaddeus. Ici, pas de genèse fantaisiste, de sourciers Magyars pour aïeux, mais un retour à sa condition de femme afro-américaine dont elle fait métaphoriquement le récit par le biais d'une femme blanche. C'est dans le modal « might » que se loge la possibilité pour Annabel d'écrire un jour le véritable récit de ses origines qui pour l'instant demeure souterrain et se lit de façon subliminale dans la biographie d'une autre. Nous pouvons rapprocher ce geste littéraire du geste artistique de son frère Tyrone qui, lui aussi, choisit de s'exprimer à travers d'autres. Son art vandalise les grands classiques de la littérature américaine au moyen d'inscriptions et de peintures, dans

le but de faire émerger de ces textes un sens alternatif. Ainsi Tyrone explique-t-il sa démarche :

And then I thought that maybe I could change the world by making art. (...) I would take a book and I would mark out all the words except for the few words that represented a secret code, a code assuring that certain systems were in place, big impenetrable systems. (*Div* 340)

Les œuvres de Tyrone transforment les textes en un palimpseste dont les messages énigmatiques ne sont que l'embryon d'un discours en attente d'être articulé. Son œuvre s'inscrit elle aussi dans l'élan général d'aspiration et de soif qui sont le cœur du roman – le nom donné à l'une de ses compositions est d'ailleurs « *The Thirst Paintings* ». Moody nous donne à voir l'une des œuvres de Tyrone lorsqu'il insère, au chapitre vingt-sept, une page dont tous les mots ont entièrement été noircis, à l'exception de deux : « *Such thirst* » (*Div* 469). Cette page noire ne peut que nous rappeler la chromatique similaire des pages noires qui clôturent *The Black Veil*. Ici nous avons l'illustration de la noirceur morale de l'Amérique rendue manifeste par le travail d'artiste de l'Afro-Américain. Tyrone est le tourment noir et sombre de l'Amérique, il cherche ainsi à laisser son empreinte dans l'objet-livre, une façon symbolique de s'approprier et de s'immiscer dans des textes qui, jusqu'à présent, le tiennent à l'écart. Son œuvre méthodique est un travail patient qui, à l'image du roman, semble reposer sur l'attente. Une attente qui, toutefois, est paradoxale tant les personnages font toujours preuve d'un empressement dans leur quotidien, qu'ils soient chez eux ou au travail. Pas la moindre minute n'est jamais gaspillée dans ce New York d'insomniaques – on regarde la télévision en même temps que l'on mange, que l'on se parle au téléphone. Le temps s'accélère mais rien n'avance car rien n'a jamais réellement commencé. Tout n'est qu'affaire de projet, d'ambition, et de soif que Moody ne prend jamais la peine d'étancher, laissant ses personnages dans une insatisfaction chronique. Seule la fin du roman amorce un commencement, au moment où chacun se détourne des sourciers mythologiques pour partir en quête de sa propre source.

De la même façon que le script ne se voit jamais complété et réalisé, la soif ne se voit jamais étanchée et c'est la raison pour laquelle le désir de retrouver ses sources demeure vivaces jusqu'à la dernière scène du roman. En effet, le dernier chapitre s'offre comme un contrepoint à l'universalité du récit des origines promis par sa version hollywoodienne car elle l'humanise à travers les traits d'une famille d'immigrés mexicains qui tentent de franchir illégalement la frontière. C'est loin de l'univers des studios que la scène se déroule puisque Vanessa Meandro est extraite de son cadre habituel – elle n'occupe pas son bureau de directrice mais, pour les besoins d'un repérage, elle est dans le désert avec sa stagiaire. Ce récit final est une scène liminale – nous sommes près d'un seuil, à la frontière entre le Mexique et les États-Unis. Il faut noter dans cette scène que la focalisation fait l'objet d'un recadrage sur le regard des migrants et c'est leur récit des origines qui semble alors être amorcé. Ainsi Vanessa Meandro, l'Italo-Américaine devient-elle à leurs yeux l'une de ces « Anglos » ou « *yanki* », des termes qui font d'elle l'héritière légitime de ces terres. La dernière scène s'offre également comme une variation sur la soif métaphorique qui traverse le roman car elle est cette fois-ci à prendre comme une menace réelle. La chaleur du désert fait craindre à Vanessa la mort des immigrants mexicains : « And there is the danger of exposure, and there's the danger of hypothermia or death by thirst, which is apparently a horrible way to die » (*Div* 545). La scène finale fonctionne comme une épiphanie<sup>176</sup>, le moment où une révélation s'abat sur l'héroïne :

Who's even thinking about the movies now; the movies are for kids in private colleges, so that they won't feel lonely on weekends. (...) Movies are because it's the thing you can do here in this place; you can make a movie with your millions of dollars. Movies are nothing compared with the boy with the sprained ankle and the faces of his little brothers, sun burnished, etched with concern. (*Div* 547)

L'épiphanie consiste à confronter le script à l'épreuve de la réalité si bien que le récit des origines est en train d'être joué devant la directrice et sa stagiaire. Sa

---

<sup>176</sup> Le terme apparaît dans le texte : « She's skeptical about epiphany, about the Greek origin of the word, the making manifest » (*Div* 545).

dimension mythologique s'évanouit pour s'enraciner dans la banalité d'un destin familial. Loin de l'imagerie sexy des sourciers musclés venus bâtir le Las Vegas de toutes les illusions, le récit inaugural de la famille mexicaine s'écrit dans les coulisses d'histoires individuelles et intimes que l'auteur ne fait pourtant qu'amorcer, interrompant cette scène liminale d'un coup de téléphone, laissant ainsi les immigrés mexicains au seuil de leur nouvelle terre d'accueil.

Ainsi le roman semble-t-il traversé par l'écriture de plusieurs scripts qui tous sont systématiquement mis en échec comme si le récit des origines n'avait jamais la possibilité d'éclorre et qu'il devait demeurer comme étant toujours à écrire. C'est sans doute la raison pour laquelle la clôture du roman est une ouverture et représente la promesse d'un à-venir. Tout se passe alors comme si l'Amérique et son récit des origines ne prenaient paradoxalement pas racine dans le passé mais dans le futur. C'est du reste l'idée qu'avance Joseph N. Riddel lorsqu'il commente la fin de l'autobiographie de Henry Adams :

America was an open-ended autobiography, a history without closure. Adam's conclusion, then, that America and the American can no longer find either identity and destiny in the Past, leaves him with a question about the very concepts of identity and destiny themselves, and thus with the question of America's future. Perhaps "America" is only the overdetermined name of the "future" that has to be thought in a new way. (Riddel 34)

Riddel nous invite à considérer l'Amérique comme un texte encore non-écrit, l'Amérique étant elle-même synonyme de futur. Son texte, toujours en devenir, pointe vers un ailleurs encore non écrit. *The Diviners* sème une multitude de possibles narratifs qui demeurent tous en attente d'être actualisés et stagnent au stade de projets pointant vers ce « futur » si américain qu'identifie Joseph N. Riddel. Dans une telle perspective, on pourra dire que l'Amérique n'est en somme que sa propre anticipation, d'où son besoin, pour patienter, de se raconter des histoires.

En réexaminant la valeur inaugurale de la catastrophe, nous en sommes venus à interroger la possibilité pour la littérature de proposer un nouveau récit des

origines, d'offrir une variation sur la genèse d'une nation dont l'origine demeure en souffrance. Les tentatives de s'enraciner dans un ailleurs, qu'il soit spatial ou temporel, ont montré la difficulté d'un nouvel ancrage, obligeant alors à inverser les termes de notre réflexion. En effet, si l'origine peine à se laisser reconquérir, c'est peut-être parce qu'il faut la conquérir et la convoquer, en la cherchant moins dans le passé que dans l'avenir. L'hypothèse soulevée par Riddel permet de sortir de cette impasse et donne, par la même occasion, la possibilité à la littérature de redéployer le récit des origines, en le spéculant, en l'amorçant comme un récit toujours renouvelé. Cet éclairage différent proposé par Riddel permet de comprendre pourquoi l'origine fait l'objet d'une obsession et est ainsi décrite dans *The Diviners* : « Because there has to be an origin, even if it's a fictive origin, or perhaps, because it's fictitious, there has to be an origin » (*Div* 109). La construction en chiasme de la phrase renforce ce lien indissoluble entre la fiction et l'origine, le script pointant métaphoriquement vers le travail d'écriture du romancier dont le rôle est de faire advenir l'origine et ses histoires.

## CONCLUSION

Tout au long de cette étude, notre ambition a été de proposer une lecture de l'œuvre de Rick Moody à travers le prisme de l'accident en ayant à cœur de montrer comment cette notion, non-cohésive, créatrice de formes hybrides, productrice de temporalités disjointes, se faisait néanmoins principe organique présidant à la composition des textes. L'enjeu a donc été double, à la fois structurel et esthétique puisqu'il s'est agi d'observer comment l'accident, motif répété, repris, et reconfiguré était à l'origine d'une fiction trouvant paradoxalement son unité dans la désarticulation des formes et des genres. C'est en nous saisissant d'une masse critique éparse que nous avons souhaité donner du sens à cet éclectisme générique en montrant qu'il participait d'un véritable système.

Une fois la récurrence du motif repéré, notre démarche n'a pas été d'appliquer une grille de lecture systématique à l'ensemble de l'œuvre mais de partir des textes pour proposer une définition extensive de l'accident, nous permettant de l'élargir à la maladie, la mort et la chute. Le recours à la philosophie a consolidé cette démarche et lui a donné les outils théoriques pour la rendre opérante. Il nous semble que l'angle envisagé pour entrer dans l'œuvre de Moody s'est révélé particulièrement fécond puisqu'au terme de ce travail, l'écriture de l'accident, expression dont nous relevions d'emblée le caractère problématique, prend tout son sens. C'est principalement notre première partie qui nous a permis de lever sa difficulté initiale en montrant que l'écriture de l'accident était intimement liée à la représentation de la réalité et qu'elle s'inscrivait dans son réexamen entamé depuis la fin du siècle dernier par les auteurs américains. Puisqu'écrire l'accident suppose d'écrire la précipitation de la réalité, il a fallu explorer les stratégies d'écriture dont disposait la littérature pour se saisir de cette accélération, en mettant notamment l'accent sur le retour de la voix omnisciente comme instance contrôlant la fragmentation de la



réalité. Ce que nous avons voulu montrer, c'est que, dans la fiction de Moody, l'accident n'était pas seulement suggéré mais qu'il était à la fois objet et sujet de l'écriture. Il n'est pas, selon une logique postmoderniste, le révélateur d'une rencontre avec le hasard ou la chance ce que nous rappellerons une dernière fois en prenant soin de distinguer l'accident chez Moody de l'accident tel que l'envisage, par exemple, John Hawkes dans son court roman *Travesty*. Au volant d'une voiture de sport, le narrateur roule délibérément au devant de son accident de voiture qui, espère-t-il, sera parfait : « Because what I have in mind is an "accident" so perfectly contrived... » (Hawkes 23). Bien que l'accident soit anticipé et planifié, sa promesse n'est pas tenue dans le roman de Hawkes car il fait l'objet d'une rétention finale et se soustrait à toute possibilité d'écriture<sup>177</sup>. Chez Moody, la simulation est totale, la rencontre avec le réel survient au moyen du choc. Or, dans *Travesty*, de la même façon que le protagoniste se demande comment il maquillera sa collision en un accident, Hawkes semble travestir à son tour l'écriture de l'accident en lui substituant une réflexion sur le hasard et la chance. Une telle perspective envisage l'accident comme une manifestation du hasard et un prétexte pour en interroger les possibilités de contrôle par la fiction. L'œuvre de Moody prend le contrepied d'une telle approche puisque la possibilité de se soustraire à l'accident n'est pas envisagée. C'est en cela que nous avançons que l'écriture de l'accident n'est pas celle du hasard car elle est traversée par une nécessité qui récuse toute possibilité qu'on s'y dérobe. C'est cette distinction qui actualise le renversement théorique que nous proposons pour entendre l'accident non seulement comme ce qui surgit ou est à venir, mais aussi ce qui s'inscrit dans une durée car il est toujours déjà là, ontologique.

Ainsi avons-nous, dans un second moment, tenté d'observer le temps plus long de l'accident, celui qui s'incarne dans différents corps, qu'ils soient physiques ou textuels. L'accident, parce qu'il engendre des séquelles, crée des formes nouvelles

---

<sup>177</sup> Pour une analyse du roman de John Hawkes, voir l'essai de Joseph Conte, *Design and Debris, a Chaotics of Postmodern American Fiction* : « The crash thus articulates the aesthetic of "design and debris" beyond theory or simulation.(...) [T]he impact and its aftermath can only be imagined, never described by the narrator » (Conte 35).

qui sont tantôt synonymes de continuité, tantôt de rupture. Qu'elles recomposent ou décomposent, ces formes ouvrent une brèche dans la corporéité, trouent les surfaces, font éclore l'hybridité et transforment l'organisme de départ de deux façons : il peut soit croître et s'étendre, dans une dialectique de recomposition et de supplément, ou bien se voir atteint, menacé physiquement dans son intégrité, guetté par la crise. C'est sur ce double mouvement que nous avons voulu articuler notre seconde partie pour observer la sismicité de l'œuvre de Moody, l'accident ne survenant pas toujours sur le mode éruptif. Il peut en effet avoir déjà été ou bien être une menace qui sommeille, toujours latente.

L'examen de ces corps accidentés a souvent fait apparaître la tentation d'envisager un rapport de synecdoque entre les corps physiques ou textuels et le corps national, la décomposition des premiers pointant vers la désagrégation du second. C'est ce passage de l'individuel au collectif qui a nécessité le recours à la notion de catastrophe conjointe à celle d'accident ainsi que nous l'avions déjà esquissé dans notre première partie. On notera d'ailleurs que Paul Virilio parle d'« accident intégral » (Virilio 2005, 28) pour évoquer le bombardement d'Hiroshima tandis que, dans une même optique, Octavio Paz qualifie la bombe atomique d'« accident universel » (Paz 128). Dans les deux cas, l'adjectif adossé au terme accident renforce la portée collective de celui-ci confirmant sa proximité avec la catastrophe. Si la conception aristotélicienne de la catastrophe nous a permis d'articuler, de manière structurelle, ces deux notions – toutes deux nous paraissant être le dénouement nécessaire d'une histoire – l'univers théâtral auquel le terme est emprunté a, quant à lui, souligné le caractère spectaculaire de la catastrophe, destinée à être vue et regardée. Les images qu'appelle la catastrophe convoquent nécessairement, dans le contexte américain, celles du 11 septembre 2001 dont on ne peut ignorer le spectre dans un travail sur l'accident. Il ne nous a pas semblé pour autant pertinent d'inscrire l'une des œuvres de Moody publiées après 2001 dans la lignée de ce qui a pu être appelé une littérature post-11 septembre dans la mesure où la réalité de la catastrophe est absente. En revanche, on ne peut nier qu'elle affleure ça et là au détour de métaphores. Bien plus que la nature de la catastrophe,

c'est sa mise en récit qui nous a préoccupés ainsi que le questionnement sur l'origine qu'elle a fait surgir.

Don DeLillo l'écrit quelques mois après la catastrophe : « The terrorists of September 11 want to bring back the past » (DeLillo in Abel, 1237). Le passé que ranime la catastrophe est directement lié à une interrogation sur les sources de la nation américaine, un questionnement qui, comme nous l'avons montré, a été entamé bien avant qu'advienne la catastrophe de 2001. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle notre troisième partie n'a pas été exclusivement consacrée aux textes publiés par Moody après la catastrophe. Un découpage exclusivement chronologique aurait sans doute laissé entendre que nous investissions l'histoire américaine d'une dimension téléologique nous conduisant par ailleurs à lire la fiction de Moody au prisme de la réalité. Après avoir analysé la présence métaphorique de la catastrophe du 11 septembre dans la fiction de Moody, nous avons souhaité montrer que le questionnement qu'elle faisait éclore était lié à celui que nous avons déjà fait apparaître dans notre première partie : la quête de l'origine. Ainsi les première et troisième parties peuvent-elles être mises en regard dans la mesure où toutes deux font état d'une Chute originelle, envisagée pour l'accident sur le plan individuel, pour la catastrophe, sur le plan collectif. La quête personnelle de l'origine devient la quête d'un récit collectif des origines.

Parce qu'ils créent une rupture temporelle et matérialisent la fin d'un cycle, l'accident et la catastrophe marquent un point d'arrivée mais aussi un point de départ. Il est en effet dans la nature de chacun de faire advenir, de faire éclore. Pour reprendre les mots d'Octavio Paz, on dira que « l'accident est l'imminence probable », il est voué à se produire dans « une indétermination extrême » (Paz 128). Il nous reste peut-être alors à nous demander : Que produisent-ils ? Quel est l'objet de leur avènement ? Principalement des fluctuations temporelles, la rupture avec un passé, préalable à l'éclosion d'un après.

Pour DeLillo, la catastrophe du 11 septembre fait en effet resurgir le passé. Juliette Cerf, qui cite DeLillo dans son article publié dans *Le Magazine littéraire* en 2005, ajoute que la catastrophe marque « l'irruption forcée du passé dans une cité qui se conjugait au futur au point de perdre la mémoire » (Cerf 64). Dans la fiction de

Moody, la survenue de la catastrophe se pose en des termes similaires puisque c'est bien une réflexion sur la mémoire qu'elle engendre. Parce qu'elle invite le passé à refaire surface, on pourra dire que la catastrophe est une forme d'attentat à la mémoire américaine qui, comme nous avons eu l'occasion de le faire remarquer à plusieurs reprises, est paradoxalement marquée par un désir d'oubli et d'antériorité<sup>178</sup>. C'est cette perte de mémoire volontaire qui est mise en danger par l'accident ou la catastrophe car ils ouvrent soudain une brèche temporelle dans laquelle le passé s'engouffre et jaillit. La mémoire survient d'ailleurs littéralement comme un attentat dans *The Diviners* puisque c'est elle qui inspire le groupuscule révolutionnaire baptisé « the Retrievalists » dont l'action terroriste<sup>179</sup> a pour but de rappeler, tout en les vengeant, les exactions commises par la nation américaine. On notera que leur nom, « The Retrievalists », semble exagérément souligner que la mémoire américaine est toujours difficile d'accès et que la convoquer reviendrait presque à entreprendre un programme de sauvegarde ou de récupération de données. On relève un vocabulaire similaire dans « The Omega Force » où la mémoire est décrite comme un système de conservation peu fiable : « Memory is an inconsistent retrieval system » (*RL* « The Omega Force », 7). Si la catastrophe, comme l'accident, ont la possibilité de faire retrouver la mémoire, nous devons cependant nous garder de les envisager dans cette seule perspective, car ils ont aussi

---

<sup>178</sup> Dans *Amérique*, Jean Baudrillard rappelle que la mémoire américaine convoque un passé factice qui n'a pas tant disparu qu'il n'est jamais advenu. Il souligne que l'espace américain est marqué par un désir d'effacement des traces visant à gommer l'histoire du territoire : « Il a même fallu que les Indiens en soient exterminés pour que transparaisse une antériorité encore plus grande que celle de l'anthropologie une minéralogie, une géologie, une sidéralité, une facticité inhumaine, une sécheresse qui chasse les scrupules artificiels de la culture, un silence qui n'existe nulle part ailleurs » (Baudrillard 1986, 11).

<sup>179</sup> Leur cible principale est l'enseigne de beignets Krispy Kreme qui cristallise à leurs yeux l'asservissement des Américains à un aliment dont ils ne peuvent plus se passer et qui est ingurgité de façon automatique. Les attentats sont principalement commis par un désir de vengeance : « They wanted relief from the oppressors who had wrongly seized the American lands and visited upon the natives a genocide, who had all but wiped out the mighty bison, who had sown among the native peoples such foul illnesses as smallpox and alcoholism » (*Div* 335).

celle de la perdre et, dans un mouvement de destruction massif, de faire advenir un nouveau point d'ancrage.

C'est la valeur inaugurale inhérente aux notions d'accident et de catastrophe qui nous semble finalement esquisser des pistes de réflexion intéressantes pour aborder, dans de prochains travaux, la fiction américaine au tournant du siècle. En effet, la possibilité qu'ont l'accident et la catastrophe d'opérer une césure dans la temporalité et, par là même, de faire éclore ou de faire advenir un nouveau cycle peut donner lieu à un questionnement intéressant quant aux possibilités de renouvellement des écritures contemporaines à l'orée d'un nouveau siècle. Cela revient en somme à examiner les directions qui s'offrent à la fiction américaine, en nous demandant si elle peut transgresser ou non les modèles qui l'ont jusqu'alors conditionnée. On a pu évoquer le postmodernisme, le post-postmodernisme, le néo-réalisme, mais la question qui demeure est la suivante : la fiction contemporaine peut-elle s'écrire au futur ou bien est-elle condamnée à se conjuguer au passé ? A-t-elle les moyens de s'extraire d'une dialectique qui l'enferme dans les deux principales modalités de la filiation : la réécriture du passé ou, à l'inverse, son rejet ?

Dès les années 1990, le problème de la filiation apparaît au moment où les écrivains et critiques sonnent ensemble le glas du postmodernisme en le tenant responsable en partie de l'impasse dans laquelle la littérature se trouve acculée. Dans son essai *American Energies*, Sven Birkerts attribue au postmodernisme<sup>180</sup> la difficulté pour l'écrivain de s'envisager dans une quelconque temporalité tant il se trouve agi par la fragmentation étourdissante du présent :

With the globe made small, with all distance and wildernesses eliminated, and with a steady collage of the past flowing by us on our screens, we find ourselves planted – marooned – in the Now. We have not only lost our grip on real history, on the past shaping the present, but we have also lost any vital

---

<sup>180</sup> Il faut entendre ici le mot postmodernisme au-delà de son sens littéraire et l'inclure dans une esthétique plus globale : « Postmodernism, as an aesthetic, abjures continuity; it thrives instead on juxtaposition and combination » (Birkerts 1992, 25).

sense of the future. The possibilities are so unnerving, our awareness of our lack of control so paralyzing, and the diet of present-tense stimulus so addicting that we look no further into the calendar than the time we have circled for our next vacation. We no longer think of ourselves as contributing to the making of the world. We are acted upon and we accept it. (Birkerts 1992, 24)

C'est un constat de dépossession que dresse ici Birkerts, la réalité, fragmentaire et chaotique, entraînant une nécessaire perte de contrôle des écrivains sur ce qui constitue leur matière première. Intimant aux auteurs de se faire les nouveaux vigiles du présent, Birkerts attend en somme l'avènement d'une littérature capable de prendre « le risque de futur » (Lhotelier in Bonnat 78)<sup>181</sup>. C'est en effet le geste même de l'écriture qui se voit remis en question puisque cela revient à se demander s'il a la possibilité ou non d'être tourné vers le futur. Écrire, et encore plus écrire au tournant du siècle, suppose-t-il de faire table rase du passé ? Dans un article consacré à l'acte d'écriture, Alexandre Lhotelier avance qu'« écrire n'est pas reconstituer le passé, le redoubler, le rattraper, le récapituler, mais au contraire, la base de l'ouverture d'un chemin prospectif. Écrire, ce n'est pas une manie conservatrice » (Lhotelier in Bonnat 78). Écrire reviendrait alors à se démarquer du passé en adoptant une posture révolutionnaire, visant à marquer une rupture claire. Dans la fiction de Moody, on rappellera l'exemple emblématique du personnage de Tyrone, qui dans *The Diviners*, métaphorise très bien le geste d'écriture comme étant proche d'un acte militant. Il se saisit des livres dans le seul but de les souiller, de les maculer, de les violenter en marquant de noir certains mots, certaines phrases, pour qu'un sens nouveau puisse émerger<sup>182</sup>. En rayant les phrases les unes après les autres, il fait apparaître : « such thirst » (*The Diviners* 469). La soif, qui fournit au roman la métaphore principale, rejaillit ici sur la question de l'écriture qui préoccupe la fiction contemporaine mais ne la résout pas pour autant, le personnage met en place les conditions de possibilités pour qu'une nouvelle

---

<sup>181</sup> Voir l'article d'Alexandre Lhotelier intitulé « Pour l'acte d'écrire » publié dans Bonnat, 77-112.

<sup>182</sup> « I would do violence to books, and open them up, you know so that people could see what was really written inside » (*Div* 340).

écriture émerge en effaçant avec violence les traces écrites des textes littéraires. Si son effacement systématique manifeste un rejet de toute filiation artistique et littéraire, on ne peut pourtant pas l'envisager autrement que comme une inscription dans la continuité d'une autre œuvre. En effet, la souillure qu'il entreprend coïncide avec une réappropriation des textes littéraires qui, par conséquent, inscrit le personnage et métaphoriquement, l'acte d'écriture, dans une nécessaire filiation.

La problématique du rejet et de la filiation se pose, dans le contexte américain, dans des termes qui dépassent la conceptualisation générique ou stylistique des œuvres littéraires car elle renvoie souvent à l'origine même de l'écriture, à l'acte d'écrire et à sa possibilité ou son impossibilité de faire éclore une littérature nouvelle. Pour tenter de résoudre cette difficulté, Joseph N. Riddel propose d'appréhender la littérature américaine par le prisme de la grammaire, en retravaillant l'analyse de Lacan<sup>183</sup> sur le futur antérieur. Dans une perspective lacanienne, c'est le travail sur son histoire qui permet au sujet de devenir. Par analogie, Riddel propose que c'est ce même travail sur son histoire littéraire qui donnera la possibilité à l'écrivain de devenir : « By quotation he will reinvent "America" as a future grammar, the grammar of the future anterior – it will have been » (Riddel 32). Dans la logique de Riddel, on pourra dire que les lettres américaines n'auront été qu'un prologue annonçant perpétuellement l'avènement prochain d'une littérature vouée à anticiper son futur :

The "American" literature I am talking about is no more than a vaguely apprehended "other," but a futural other, to which the actual literary texts we have and study are kinds of prefaces or notes toward; prologues written both after and before the fact, before the letter. They are necessarily written, then, in the old received letter, in the old words and forms, and are in a sense quotations of them. But they are no less, by a kind of ironic reinscription, quotations of the future, of their own potential otherness. The "America" letter, which so much American writing is condemned to describe by anticipation, is a letter never yet written, a metaleptic letter. (Riddel 20)

---

<sup>183</sup> « Ce qui se réalise dans mon histoire n'est pas le passé défini de ce qui fut puisqu'il n'est plus, ni même le parfait de ce qui a été dans ce que je suis, mais le futur antérieur de ce que j'aurai été pour ce que je suis en train de devenir » (Lacan 300).

L'analyse de Riddel permet de dépasser la dialectique du rejet et de la filiation que nous identifions comme étant au cœur de l'écriture contemporaine en proposant une réconciliation, par le truchement de la grammaire, entre l'héritage du passé et l'anticipation d'un futur. La littérature américaine qu'il considère comme étant encore non éclos, à l'état embryonnaire, serait vouée à le rester, comme si son début était toujours spectral, l'adjectif renvoyant tant au passé qu'au futur. La force du propos de Riddel tient sans doute au fait qu'il envisage une issue pour dépasser la relation conflictuelle entre la filiation et le rejet, suggérant que le débat ne se pose pas en ces termes car il est dans la nature même de la littérature américaine d'être une citation perpétuelle du passé.

Une telle perspective revient sans doute à mettre en question la possible révolution ou transgression de la littérature contemporaine car elle encourage l'écrivain américain à s'accommoder de cette temporalité heurtée qui défend toute rupture et lui signale l'impossible quête d'une écriture renouvelée. Si la théorie de Riddel permet de concevoir l'écriture comme une réécriture par anticipation, il n'en demeure pas moins que sa conception l'inscrit dans une nécessaire filiation. Pour sortir de cet écueil, il faut peut-être alors envisager l'héritage littéraire non pas comme une angoisse mais comme un champ d'exploration fascinant. C'est ce que défend l'écrivain Jonathan Lethem<sup>184</sup> dans un essai dont le titre, « The Ecstasy of Influence »<sup>185</sup>, parodie le célèbre essai d'Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Plagiarism* et se propose de faire l'apologie du plagiat, de la citation, et du recyclage. L'auteur y défend une fiction « stéréophonique » bâtie sur la résonance et l'écho délibéré à d'autres œuvres :

Any text is woven entirely with citations, references, echoes, cultural languages, which cut across it through and through in a vast stereophony. The

---

<sup>184</sup> Jonathan Lethem est l'auteur, entre autres, de *Motherless Brooklyn* (1999), un roman qui lui a valu d'être qualifié par la critique de « genre bender » dans la mesure où le roman mêle science-fiction et expérimentations formelles, le tout sur fond d'enquête policière.

<sup>185</sup> L'essai paraît tout d'abord dans le magazine *Harper's* en février 2007 puis donne son titre à un recueil d'essais, *The Ecstasy of Influence*. New York : Doubleday, 2011. La pagination renvoie à l'article original publié dans *Harper's*.



citations that go to make up a text are anonymous, untraceable, and yet *already read*; they are quotations without inverted commas. (Lethem 68)

L'analyse de Lethem est particulièrement intéressante car elle soutient l'acceptation d'un héritage littéraire qui met nécessairement l'auteur dans une position de copieur brouillant, volontairement ou non, les frontières entre l'original et la copie. On pourra dire en somme que Jonathan Lethem défend une acceptation joyeuse de sa condition d'écrivain car c'est bien ainsi qu'il semble envisager son statut d'auteur, la question de la naissance ne tardant pas à surgir rapidement dans son essai :

I'm not alone in having been born backward into an incoherent realm of texts, products, and images, the commercial and cultural environment with which we've both supplemented and blotted out our natural world. (Lethem 63)

Tout se passe comme si deux possibilités s'offraient à l'écrivain : une acceptation résignée de sa condition, ou son acceptation joyeuse, celle que défend Lethem, célébrant le bonheur d'être « né à l'envers », d'être né dans une culture toujours POST, postmoderne, postréaliste, post-postmoderne, car c'est là que se loge le privilège de l'écrivain contemporain dont la mission est de faire entrer en friction ses influences, de les faire entre en fiction. C'est vers cette naissance extravagante que les lettres américaines semblent toujours vouloir faire retour, Baudrillard rappelant d'ailleurs à propos des Américains que « l'excentricité est leur acte de naissance » (Baudrillard 1986, 80).

Où est le centre ? Où est le début ? Où est la fin ? La littérature américaine se déploie peut-être cette ubiquité permanente, dans cette confusion volontaire des repères à la fois spatiaux et temporels. On ne s'étonnera alors pas de voir figurer en bonne place dans les conseils que prodigue Rick Moody aux futurs auteurs le principe suivant : « Cut the last sentence »<sup>186</sup>. Ce n'est jamais tant la fin qui importe que l'éclosion renouvelée de la lettre, de l'alpha, de la lettre A.

---

<sup>186</sup> Voir le principe 11 du texte de Rick Moody intitulé « A guide to revisions ».

# Bibliographie

## 1. ŒUVRES DE RICK MOODY

### 1.1. Fiction

- **Romans**

Moody, Rick. *Garden State*. 1992. Londres : Faber and Faber, 2002.

—. *The Ice Storm*. 1994. Londres : Abacus, 2008.

—. *Purple America*. 1997. New York : Little, Brown and Company, 1998.

—. *The Black Veil: A Memoir with Digressions*. 2002. Londres : Faber and Faber, 2004.

—. *The Diviners*. New York : Little, Brown and Company, 2005.

—. *The Four Fingers of Death*. New York : Little, Brown and Company, 2010.

- **Recueils de nouvelles**

—. *The Ring of Brightest Angels around Heaven*. 1995. New York : Little, Brown and Company, 2003.

—. *Demonology*. 2000. New York : Little, Brown and Company, 2002.

—. *Right Livelihoods, Three Novellas*. New York : Little, Brown and Company, 2007.

### 1.2 Nouvelles (publiées séparément)

Moody, Rick. « Landscape with falling bodies ». *The Antioch Review*. 48.4 (Automne 1990) : 500-550.

—. « Phobia and Composition ». *Why I write, Thoughts on the Craft of Fiction*. Dir. Will Blythe. New York : Little, Brown and Company, 1999.

—. « Circulation ». *Zadie Smith Introduces the Burned Children of America*. Dir. Zadie Smith. Londres : Penguin Books, 2003.

—. « Fish Story ». *Daedalus*. 132.2 (Printemps 2003) : 118-130.

—. « The Free Library ». *Ploughshares*. 30.1 (Printemps 2004) : 146-215.

—. « Automatic ». *The Insomniac Reader, Stories of the Night*. Dir. Kevin Sampsell. San Francisco : Manic D Press, (2005) : 57-64.

—. « Listings ». *Indiana Review*. 27.1 (Été 2005) : 59-74.

\_\_\_ . « To Hell with Likability ». *Rules of Thumb: 73 Authors Reveal their Fiction Writing Fixations*. Dir. Michael Marton & Susan Neville. Cincinnati, Ohio : Writer's Digest Books, 2006.

\_\_\_ . « Marie Darrieussecq / Rick Moody ». *As you Were Saying, American Writers Respond to their French Counterparts*. Dir. Fabrice Rozié, Esther Allen, Guy Walter. Champaign : Dalkey Archive Press, (2007) : 3-10.

\_\_\_ . « Story with Advice II: "Back from the Dead" ». *Mississippi Review*. 35.3 (Automne 2007) : 194-220.

\_\_\_ . « Cardinal in a Forsythia ». *Conjunctions*. 49 (Automne 2007). Accès en ligne le 25 avril 2009 : <http://www.conjunctions.com/archives/c49-rm.htm>.

\_\_\_ . « Some Contemporary Characters ». Nouvelle publiée sous la forme de 158 tweets (1 tweet par heure) via le compte @electriclit. Du 20 novembre au 2 décembre 2009. Texte intégral sur le site du magazine BrooklynInk. Accès en ligne le 01 avril 2011 : <http://thebrooklynink.com/2009/11/30/5809-brooklyn-based-lit-mags-twitter-experiment/>

### **1.3 Poème**

\_\_\_ . « It generally leads a solitary life or lives in pairs ». *The New Yorker*. (5 octobre 1998) : 116.

### **1.4 Préfaces**

\_\_\_ . « Introduction ». Stanley Elkin. *The Magic Kingdom*. 1985. Champaign : Dalkey Archive Press, 2000.

\_\_\_ . « Introduction ». Thomas Hardy, *The Mayor of Casterbridge*. Oxford : Oxford University Press, 2001.

\_\_\_ . « Foreword ». Kate Braverman, *Lithium for Medea*. 1979. New York : Seven Stories Press, 2002.

\_\_\_ . « Foreword ». John Cheever, *The Wapshot Chronicle*. 1954. New York : HarperCollins, 2003.

\_\_\_ . « Foreword ». Joy Williams, *The Changeling*. Tuscaloosa : Fairy Tale Review Press, 2008.

\_\_\_ . « Introduction: On Will Self ». Will Self, *The Undivided Self: Selected Stories*. New York : Bloomsbury, 2010.

\_\_\_ . « Foreword ». *Reality Radio: Telling True Stories in Sound*. Dir. John Biewen &

Alexa Dilworth. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2010.

### *1.5 Articles et essais*

Moody, Hiram. « Gambit Declined ». *The Antioch Review*. 45.2 (Printemps 1987) : 194-205.

\_\_\_ . « Stanley Elkin's New Novel ». *Grand Street*. 7.4 (Été 1988) : 196-220.

Rick Moody & Darcy Steinke (Dir.). *Joyful Noise, the New Testament Revisited*. New York : Little, Brown and Company, 1997.

Moody, Rick. « John Cheever and Indirection ». *Conjunctions*. 29 (Automne 1997) : 216-31.

\_\_\_ . « Silhouette Romance ». *Hover*. Dir. Gregory Crewdson. San Francisco : Artspace Books, 1998.

\_\_\_ . « Reading Stanley Elkin ». *Context*. 5. Champaign : Dalkey Archive Press, 2000.

Accès en ligne le 25 octobre 2012 :

<http://www.dalkeyarchive.com/book/?fa=customcontent&GCOI=15647100034260&extrasfile=A126215A-B0D0-B086-B6B347BA0146A0EB%2Ehtml>.

\_\_\_ . « Destroy All Monsters! An Ecstatic Haiku Sequence, Directed by Ishiro Honda ». *Writers at the Movies: Twenty-six Contemporary Authors Celebrate Twenty-six Memorable Movies*. Dir. Jim Shepard. New York : HarperCollins, 2000.

\_\_\_ . « Roll Playing ». *Bookforum*. 9.4 (Hiver 2002) : 25.

\_\_\_ . « Against Cool ». *Ginko Tree Review*. 1.1 (20 février 2003) : 160.

\_\_\_ . (Dir.) « William Gaddis: A Portfolio ». *Conjunctions*. 41. (Novembre 2003) : 372-415.

\_\_\_ . « Spring is Cheap, but Clean of Sky ». *Poetry*. 184.5 (Septembre 2004) : 389-91.

\_\_\_ . « How to be a Christian Artist ». *The Believer*. Juin Juillet 2005. Accès en ligne le 05 mai 2010 : [http://www.believermag.com/issues/200506/?read=article\\_moody](http://www.believermag.com/issues/200506/?read=article_moody).

\_\_\_ . « Companion Species ». *Committed: Men Tell Stories of Love, Commitment and Marriage*. Dir. Knudsen, Chris & David Kuhn. New York : Bloomsbury, 2005.

\_\_\_ . « On the granite steps of the madhouse with shaven heads ». *The Poem that changed America, « Howl »: Fifty Years Later*. Dir. Jason Shinder. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2006.

\_\_\_ . « The Pete Townshend Fragments ». *Conjunctions Bi-annual Volumes of New Writing*. Bard College, Annadale-on-Hudson : Bradford Morrow, 2006.

\_\_\_ . « When You See a Rule, Break it ». *The Very Telling: conversations with American writers*. Dir. Sarah Anne Johnson. Hanover : University Press of New England, 2006.

\_\_\_ . « The Angela Carter workshop, Providence, Rhode Island, Reflections on the irreverent and revered British writer ». *Tin House Magazine*. 9.1 (2007) : 234-40.

\_\_\_ . « Gentle Giant, The Unfair Reputation of Prog-Rock Concept Albums, Especially Free Hand (1975) ». *The Believer*. Juillet Août 2008. Accès en ligne le 14 décembre 2008 : [http://www.believermag.com/issues/200807/?read=article\\_moody\\_2](http://www.believermag.com/issues/200807/?read=article_moody_2)

\_\_\_ . « Analects on the Influence of Artaud ». *The Believer*. Juin 2009. Accès en ligne le 05 mars 2011 : [http://www.believermag.com/issues/200906/?read=article\\_moody](http://www.believermag.com/issues/200906/?read=article_moody)

\_\_\_ . *On Celestial Music and Other Adventures in Listening* : Little, Brown and Company, 2012.

### **1.6 Entretiens**

Eder, Richard. « Book Review: Three Livelihoods ». *The International Herald Tribune*. 2 juillet 2007.

Goldstein, Bill. « Audio Interview: Rick Moody ». Transcription d'un entretien audio publié en ligne. *The New York Times*. 1er février 2001. Accès en ligne le 12 janvier 2011 : <http://www.nytimes.com/books/01/02/25/specials/moody-audio.html>

Kotzin, Miriam N. « The Per Contra Interview, Rick Moody by Miriam N. Kotzin ». *Per Contra*. 7. 2007. Accès en ligne le 12 janvier 2011 : <http://www.percontra.net/7moody.htm>

Ryan, David. « Interview with Rick Moody ». *Mississippi Review*. 27.3 (Printemps – Été 1999) : 112-12.

\_\_\_ . « Rick Moody: The Art of Fiction N°166 ». *The Paris Review*. 158 (Printemps – Été 2001) : Accès en ligne le 26 août 2012 : <http://www.theparisreview.org/interviews/509/the-art-of-fiction-no-166-rick-moody>.

Scarff, Michele. « The Exorcist ». *Salon*. Lundi 5 février 2001. Accès en ligne le 21 avril 2011 : <http://www.salon.com/books/int/2001/02/05/moody/index.html>

Steinke, Darcey. « Rick Moody interviewed by Darcey Steinke at The New School in April 2001 ». *Bomb Magazine*. Juillet 2010. Accès en ligne le 06 janvier 2011 : <http://bombsite.com/issues/999/articles/3601>.

Trucks, Rob. « A conversation with Rick Moody ». *The Pleasure of Influence, Conversations with American Fiction Writers*. West Lafayette, Indiana : Purdue University Press, 2002.

### ***1.7 Adaptations cinématographiques***

*The Ice Storm*. Dir. Ang Lee. Opening Edition, 1997.

*The Crawling Hand*. Dir. Herbert L. Strock. Joseph F. Robertson Productions, 1963.

## **2. SOURCES CRITIQUES SUR RICK MOODY**

### ***2.1 Articles***

Allen, Brooke. « Cheever Country ». *New Criterion*. 12.10. (Juin 1994) : 58-65.

Antolin, Pascale. « Les corps dé-composés de Rick Moody dans *Purple America* ». *L'Hétérogène et l'hétéroclite dans la littérature, les arts et les sociétés d'Amérique du Nord*. Dir. Christian Lerat & Yves-Charles Grandjeat. Annales du CRAA n°26. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, (2001) : 69-80.

Begley, Adam. « Entering Gothic Suburbia, Where Dysfunction Romps Across Tidy Lawns ». *Chicago Tribune Books*. 5 (29 mai 1994). Reproduit dans *Contemporary Literary Criticism Select*. Detroit : Gale, 2008. Literature Resource Center. Accès en ligne le 12 mai 2009 : <http://go.galegroup.com/ps/i.do?&id=GALE%7CH1100037179&v=2.1&u=unipari&it=r&p=LitRC&sw=w>.

Bonca, Cornel. « The Ineluctable Modality of the Marginal ». *Orange Country Weekly*. 6.28 (16 mars 2001). Accès en ligne le 26 février 2011 :

<http://www.ocweekly.com/2001-03-22/culture/the-ineluctable-modality-of-the-marginal/>.

Crom, Nathalie. « Rick Moody, la maudite légende familiale ». *Revue des deux mondes*. (Septembre 2004) : 35-39.

Dawson, Paul. « The Return of Omniscience in Contemporary Fiction ». *Narrative*. 17.2 (Mai 2009) : 143-61.

Debord, Matthew. « Rick Moody: A Nuclear Family Meltdown ». *Publishers Weekly*. (31 mars 1997) : 46-47.

Dewey, Joseph. « Rick Moody ». *Review of Contemporary Fiction*. 23.2 (Été 2003) : 7-49.

Goldstein, Bill. « Flirting with Disaster », *The New York Times*. 25 février 2001.

Halper, Thomas et Douglas Mezzio. « Pleasantville ? The Suburb and its Representation in American Movies ». *Urban Affairs Review*. 37 (2002) : 543-574.

Julavits, Heidi. « Rejoice! Believe! Be Strong And Read Hard! ». *The Believer*. Mars 2003. Accès en ligne le 05 mars 2011:

[http://www.believermag.com/issues/200303/?read=article\\_julavits](http://www.believermag.com/issues/200303/?read=article_julavits)

Millard, Kenneth. « Rick Moody's Purple America: Gothic Resuscitation in the Nuclear Age ». *Texas Studies in Literature and Language*. 47.3 (Automne 2005) : 253-268.

Miller, Laura. « The War for the Soul of Literature ». *Salon*. Jeudi 15 juillet 2004. Accès en ligne le 05 mars 2011 :

[http://www.salon.com/books/feature/2004/07/15/peck\\_wood/print.html](http://www.salon.com/books/feature/2004/07/15/peck_wood/print.html)

Moore, John Frederick. « Moody Indigo ». *Poets and Writers*. 27. 2 (Mars – Avril 1999) : 34-43.

Pétilion, Pierre-Yves, « Arias de l’hypertexte : Rick Moody ». *Revue française d’études américaines*. 94 (Décembre 2002) : 57-62.

Pire, Béatrice. « Les Nouveaux romans familiaux ». *Critique*. 59.675-676 (Août – Septembre 2003) : 584-594.

—. « “The Mansion on the Hill” de Rick Moody ou la malencontre ». *Revue française d’études américaines*. 125 (3<sup>ème</sup> trimestre 2010) : 71-85.

Rudin, Michael. « From Hemingway to Twitterature: The Short and Shorter of it ». *The Journal of Electronic Publishing*. 14.2 (2011).

Ruedinger, Heinze. « Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction ». *Narrative*. 16. 3. (Octobre 2008) : 279-297.

Salter Reynolds, Susan. « A Moody Kind of Suburbia ». *Los Angeles Times*. 21 février 2001. Accès en ligne le 05 mars 2011 : <http://articles.latimes.com/2001/feb/21/news/cl-27851>

Sheppard, R.Z., Andrea Sachs. « Fiction's New Fab Four ». *Time Magazine* (14 avril 1997) : 89-90.

Singer, Marc. « Embodiments of the Real: The Counterlinguistic Turn in the Comic-Book Novel ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. Vol. 49.3 (2008) : 273-90.

Solomon, Andy. « A Full Day, Rick Moody's Rich, Dazzling Novel Of 24 Hours In The Life Of A Troubled Family ». *Chicago Tribune*. 11 mai 1997.

Star, Alexander. « Following the Fall-Out ». *London Review of Books*. (19 mars 1998) : 22-23.



Toal, Catherine. « Corrections: Contemporary American Melancholy ». *Journal of European Studies*. 33. 130-1 (2003) : 305-23.

## **2.2 Ouvrages mentionnant Rick Moody**

Boyers, Robert. *A Book of Common Praise*. New York : Ausable Press, 2002.

Darsey, James. *The Prophetic Tradition and Radical Rhetoric in America*. New York : New York University Press, 1997.

Fitzpatrick, Kathleen. *The Anxiety of Obsolescence: the American Novel in the Age of Television*. Nashville : Vanderbilt University Press, 2006.

Hamilton, Geoff et Brian Jones. *Encyclopedia of Contemporary Writers and their Works*. New York : Infobase Publishing, 2010.

Jurca, Catherine. *White Diaspora, the Suburb and the Twentieth-Century American Novel*. Princeton : Princeton University Press, 2001.

Peck, Dale. *Hatchet Jobs, Writings on Contemporary Fiction*. New York : The New Press, 2004.

Scurati, Antonio. *Dal Tragico all'osceno, narrazioni contemporanee del morente*. Milan : Bompiani, 2012.

Selgin, Peter. *By Cunning and Craft, Sound Advice and Practical Wisdom for Fiction Writers*. Cincinnati : Writer's Digest Book, 2007.

Wood, James. *The Irresponsible Self*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2004.

—. *How Fiction Works*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2008.

### 3. AUTRES OUVRAGES MENTIONNÉS

Auster, Paul. *The New York Trilogy*. 1987. Londres : Faber an Faber, 1988.

—. *The Brooklyn Follies*. New York : H. Holt, 2006.

Beckett, Samuel. *Fin de partie*. 1957. Paris : Les Éditions de Minuit, 1989.

Ballard J. G. *Crash*. Londres : Jonathan Cape, 1973.

Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. 1847. Oxford : Clarendon Press, 1969.

Brontë, Emily. *Wuthering Heights*. 1846. Oxford : Clarendon Press, 1976.

Burroughs, William. *Queer*. New York : Viking Penguin, 1985.

—. & Allen Ginsberg. *The Yage Letters*. San Francisco : City Light Books, 1971.

Cheever, John. *The Wapshot Chronicle*. New York : Vintage International, 1992.

DeLillo, Don. *Underworld*. 1997. New York : Scribner, 2003.

—. *Falling Man*. New York : Scribner, 2007.

Doctorow, E.L. « Wakefield ». *The New Yorker*. 14 janvier 2008. Accès en ligne le 08 avril 2011 :

[http://www.newyorker.com/fiction/features/2008/01/14/080114fi\\_fiction\\_doctorow?currentPage=all](http://www.newyorker.com/fiction/features/2008/01/14/080114fi_fiction_doctorow?currentPage=all)

Dos Passos, John. *Manhattan Transfer*. 1925. New York : Penguin, 1987.

Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris : Éditions Galilée, 1977.

Eggers, Dave. *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*. New York : Simon & Schuster, 2000.

Elkin, Stanley. *The Magic Kingdom*. 1985. Champaign : Dalkey Archive Press, 2000.

- Ellis, Bret Easton. *American Psycho*. New York : Vintage Book, 1991.
- Eugenides, Jeffrey. *The Virgin Suicides*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1993.
- Franzen, Jonathan. *The Corrections*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2001.  
 \_\_. *Freedom*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2010.
- Gaddis, William. *Carpenter's Gothic*. New York : Viking Penguin, 1985.
- Hawkes, John. *Travesty*. New York : New Directions, 1977.
- Hawthorne, Nathaniel. *Tales and Sketches; A Wonder Book for Girls and Boys; Tanglewood Tales for Girls and Boys*. 1837-1864. Dir. Roy Harvey Pearce. New York : Literary classics of United States, 1982.  
 \_\_. *The Scarlet Letter*. 1850. Londres : Norton & Company, 2005.  
 \_\_. *The House of the Seven Gables*. 1851. Mineola : Dover Publications, 1999.
- James, Henry. *The Portrait of a Lady*. 1881. Londres : Penguin Books, 1986.
- Lewis, Sinclair. *Babbitt*. 1922. Orlando : Signet, 1980.
- McInerney, John. *The Good Life*. New York : Knopf, 2006.
- Melville, Herman. *Moby-Dick*. 1851. Oxford : Oxford University Press, 1998.  
 \_\_. *Billy Budd*. 1891. Cambridge : Harvard University Press, 1948.
- Safran Foer, Jonathan. *Extremely Loud and Incredibly Close*. Boston : Mariner Book, 2005.
- Shelley Mary. *Frankenstein or, the Modern Prometheus*. Boston : Sever Francis & Co, 1869.
- Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. 1759-1767. Oxford : Clarendon Press, 1984.

Updike, John. *Terrorist*. New York : Knopf, 2006.

Walpole, Horace. *The Castle of Otranto*. 1764. Londres : Oxford University Press, 1964.

#### 4. RÉFÉRENCES CRITIQUES SUR LES NOTIONS D'ACCIDENT ET DE CATASTROPHE<sup>187</sup>

##### 4.1 Articles

Abel, Marco. « Don DeLillo's *In the Ruins of the Future: Literature, Images, and the Rhetoric of Seeing 9/11* » *PMLA*. 118. 5 (Octobre 2003) : 1236-1250.

Barouch, François. « L'accident : catastrophe au théâtre ? ». *Agôn*. Dossier N°2 : L'accident. Accès en ligne le 09 janvier 2010 : <http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=1087>.

Baudrillard, Jean. « L'esprit du terrorisme ». *Le Monde*. 2 novembre 2001.

Berger, James. *Falling Towers and Postmodern Wild Children: Oliver Sacks, Don DeLillo and Turns against Language*. *PMLA*. 120.2 (Mars 2005) : 341-61.

Canonne, Clément. « Quelques réflexions sur Improvisation et Accident », *Agôn*. Dossier N°2 : L'accident. Accès en ligne le 09 janvier 2010 : <http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=1087>.

Cerf, Juliette. « Écrire le 11 Septembre », *Le Magazine Littéraire*. 443. (Juin 2005) : 64-66.

---

<sup>187</sup> Les ouvrages et articles mentionnés ici n'abordent pas tous de front l'accident et la catastrophe mais figurent dans cette catégorie car ils ont contribué à l'appréhension de ces deux notions dans le cadre de notre étude.

Cixous, Hélène. « Au sujet de Humpty Dumpty toujours déjà tombé ». *Cahier de l'Herne dirigé par Henri Parisot*, (1971) : 11-16.

Derrida, Jacques. *Dire l'événement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida*. Paris : L'Harmattan, 2001.

Duplay, Matthieu. « “In What Light Remained” : L'attente de la catastrophe dans *Carpenter's Gothic* de William Gaddis ». *L'Obscur*. Dir. Françoise Sammarcelli. Paris : Michel Houdiard, 2009.

Hamilton, Ross. « The Accidental Sublime, The Double Significance of Accident ». *Literary Imagination*. 9.2. (2007) : 143-161.

Leich, Neil. « New Coordinates: Spatial Mappings, National Trajectories ». *Diacritics*. 33. 3-4 (Automne – Hiver 2003) : 75-92.

Métais-Chastanier, Barbara. « L'accident, la technique et l'occasion ». *Agôn*. Dossier N°2 : L'accident. Accès en ligne le 09 janvier 2010 : <http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=1087>.

Puskar, Jason. « William Dean Howell and the Insurance of the Real ». *American Literary History*. 18.1 (Printemps 2006) : 29-58.

Rouby, Bertrand. « L'homme-sans-organes : *Crash* (J.G.Ballard) ». *L'Inhumain*. (Dir.) Lemardeley, M-C, C. Bonafous-Murat & A. Topia. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, (2004) : 225-34.

Renard Jean-Bruno, « Les rumeurs négatrices ». *Diogène*, 1.213 (2006) : 54-73.

Thorne, Christian, « Providence in the Early Novel, or Accident If You Please ». *Modern Language Quarterly*. 64.3 (2003) : 323-347.

Van Aubel, Madeleine. « Accident, catégories et prédicats dans l'œuvre d'Aristote ». *Revue philosophique de Louvain*, 1963 : 361-401.

Wood, James. « Tell me how does it feel ». *The Guardian*. Samedi 6 octobre 2001.

#### **4.2 Ouvrages**

Aristote. *Métaphysique*. Paris : Le Grand Livre du Mois, 1991.

\_\_\_ *Poétique*. Paris : Hachette, 1874

Antolin, Pascale. *Nathanael West, poétique de l'ecchymose*. Paris : Belin, 2002.

Baer, Ulrich (ed), *110 stories, New York writes after September 11*. New York : New York University Press, 2002.

Beck, Ulrich. *La Société du risque, sur la voie d'une autre modernité*. Paris : Flammarion, 1986.

Boisset, Emmanuel & Philippe Corno (Dir.). *Que m'arrive-t-il ? Littérature et événement*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2006.

Bonnat, Jean-Louis (Dir.). *Ateliers d'écritures 2, Traumatismes : Actes d'écritures (Maladie, Accident, Catastrophe, Œuvre)*. Nantes : Publication du Département de Psychologie de l'Université de Nantes, 1989.

Boon, Kevin A. *Chaos Theory and the Interpretation of Literary Texts, the Case of Kurt Vonnegut*. Lewiston : Edwin Mellen Press, 1997.

Brottman, Mikita. *Car Crash Culture*. New York : Palgrave, 2001

De Unamuno, Miguel. *Le Sentiment tragique de la vie*. 1912. Paris : Gallimard, 1997.

Domenach, Jean-Marie. *Le Retour du tragique*. Paris : Éditions du Seuil, 1967.

Dowling, David. *Fictions of Nuclear Disaster*. Iowa City : University of Iowa Press, 1987.

Dupuy, Jean-Pierre. *Pour un Catastrophisme éclairé, quand l'impossible est certain*. Paris : Éditions du Seuil, 2002.

Duras, Marguerite. *La Maladie de la mort*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1982.

Ebert, John David. *Dead Celebrities and Living Icons, Tragedy and Fame in the Age of the Multimedia Superstar*. Santa Barbara : Praeger, 2010.

Escola, Marc. *Le Tragique*. Paris : Flammarion, 2002.

Fleury, Cynthia. *Pretium Doloris, l'accident comme souci de soi*. Paris : Fayard, 2002.

Goodman, Nan. *Shifting the Blame, Literature, Law and the Theory of Accidents in Nineteenth Century America*. Princeton : Princeton University Press, 1998.

Granofsky, Ronald. *The Trauma Novel, Contemporary Symbolic Depictions of Collective Disaster*. New York : Peter Lang, 1995.

Hamilton, Ross. *Accident, a Philosophical and Literary History*. Chicago : The University of Chicago Press, 2007.

Hayles, Nancy Katherine. *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Ithaca : Cornell university press, 1990.

Jenny, Laurent. *L'Expérience de la chute de Montaigne à Michaux*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.

Jeudy, Henri-Pierre. *Le Désir de catastrophe*. Paris : Aubier, 1990.

Le Guay, Damien. *Qu'avons-nous perdu en perdant la mort ?* Paris : Les Éditions du Cerf, 2003.

Malabou, Catherine. *Ontologie de l'accident, essai sur la plasticité destructrice*. Paris : Léo Scheer, 2009.

May, John R. *Toward a New Earth: Apocalypse in the American Novel*. Notre Dame : University of Notre Dame, 1972.

Mercier-Faivre, Anne-Marie & Chantal Thomas (Dir.). *L'Invention de la catastrophe au XVIII<sup>e</sup> siècle, du châtement divin au désastre naturel*. Genève : Droz, 2008.

Mosley, Nicholas. *Accident*. Londres : Hodder and Stoughton, 1965.

Palmer, Stephanie C. *Together by Accident, American Local Color Literature and the Middle Class*. Plymouth : Lexington Books, 2009.

Paz, Octavio. *Conjonctions et disjonctions*. Trad. Robert Marrast. Paris : Gallimard, 1972.

Ribon, Michel. *Esthétique de la catastrophe, essai sur l'art et la catastrophe*. Paris : Kimé, 1999.

—. *Esthétique de l'effacement, essai sur l'art et l'effacement*. Paris : L'Harmattan, 2005.

Saïd, Suzanne. *La Faute tragique*. Paris : François Maspero, 1978.

Sontag, Susan. *La Maladie comme métaphore*. 1977. Paris : Éditions du Seuil, 1979.

Stevens, Annick. *L'Ontologie d'Aristote au carrefour du logique et du réel*. Paris : Jean Vrin, 2000.

Tarpley, Webster Griffin. *9:11 Synthetic Terror, Made in USA*. New York : Progressive Press, 2005.



Thomières, Daniel (Dir.). *Ordre et chaos*. Imaginaires n°12, Reims : Éditions et Presses Universitaires de Reims, 2012

Virilio, Paul. *Vitesse et politique, essai de dromologie*. Paris : Éditions Galilée, 1977.

\_\_\_ . *La vitesse de libération*. L'espace critique. Paris : Éditions Galilée, 1995.

\_\_\_ . *Ce qui arrive*. Paris : Éditions Galilée, 2002.

\_\_\_ . *Ville panique, ailleurs commence ici*. Paris : Éditions Galilée, 2004

\_\_\_ . *L'Accident originel*. Paris : Éditions Galilée, 2005.

Paul Virilio & Lotringer, Sylvère. *The Accident of Art*. New York : Semiotext(e), 2005.

Wertheimer, Eric. *Underwriting, the Poetics of Insurance in America, 1722-1872*. Stanford : Stanford University Press, 2006.

Žižek, Slavoj. *Bienvenue dans le désert du réel*. 2002. Paris : Flammarion, 2006.

## 5. RÉFÉRENCES CRITIQUES SUR LA LITTÉRATURE AMÉRICAINE CONTEMPORAINE

### 5.1 Articles

Birkerts, Sven. « Second Thoughts ». *The Review of Contemporary Fiction*. 16.1 (Printemps 1996) : 9-12.

Causse, Jean Daniel. « La Langue de Babel : petite étude d'un roman de Paul Auster ». *Hermeneutische Blätter*, 1/2 (2009) : 32-47.

Clavel, André. « La Famille, fragile barricade ». *Le Temps*. 1<sup>er</sup> novembre 2008.

Franzen, Jonathan. « Perchance to Dream, in the Age of Images, a Reason to Write Novels ». *Harper's Magazine*. 292 (Avril 1995) : 35-55.

\_\_\_ . « I'll Be Doing More of Same ». *The Review of Contemporary Fiction*. 16.1 (Printemps 1996) : 34-38.

Gitlin, Todd. « Hip-deep in Post-modernism ». *The New York Times*. 06 novembre 1988. Accès en ligne le 06 juin 2011 :

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=940DE3D61739F935A35752C1A96E948260>

Hassan, Ihab. « From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context ». *Philosophy and Literature*. 25.1 (Printemps 2001) : 1-13. Accès en ligne le 05 mars 2011 : [http://www.ihabhassan.com/postmodernism\\_to\\_postmodernity.htm](http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm).

Hoberek, Andrew. « Introduction: After Postmodernism ». *Twentieth Century Literature*. 53.3 (Automne 2007) : 233-49.

Kirby, Alan. « The Death of Postmodernism and Beyond ». *Philosophy Now*. (Novembre – Décembre 2006). Accès en ligne le 05 mars 2011 : [http://www.philosophynow.org/issue58/The\\_Death\\_of\\_Postmodernism\\_And\\_Beyond](http://www.philosophynow.org/issue58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond).

Lethem, Jonathan. « The Ecstasy of Influence: A Plagiarism ». *Harper's Magazine*. (Février 2007) : 59-71.

McLaughlin, Robert L. « Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World ». *Symplokè*. 12.1-2 (2004) : 53-68.

Reynolds, Andrew. « Disneyfied Sprawl, Blue-Collar Bogeymen, and Bourgeois Jeremiads: The Legacy of Investment in Suburbia ». *American Quarterly*. 56.4 (2004) : 1067-77.

Shulevitz, Judith. « The Care and Feeding of Fiction ». *Slate*. Mardi 22 juillet 2008. Accès en ligne le 05 mars 2011 : <http://www.slate.com/id/2195714/>

Smith, Zadie. « This is how it feels to me ». *The Guardian*, Samedi 13 Octobre 2001.

Accès en ligne le 05 mars 2011 :

<http://www.guardian.co.uk/books/2001/oct/13/fiction.afghanistan>

Wallace, David Foster. « E Unibus Pluram, Television and U.S. Fiction. » *The Review of Contemporary Fiction*. 13.2 (Été 1993) : 151-95.

Wolfe, Tom. « Stalking the Billion-Footed Beast ». *Harper's*. (Novembre 1989) : 45-56. Accès en ligne le 07 août 2011 : <http://www.harpers.org/archive/1989/11/0059090>

## 5.2 Ouvrages

Amian, Katrin. *Rethinking Postmodernism(s), Charles S. Pierce and the Pragmatist Negotiations of Thomas Pynchon, Toni Morrison and Jonathan Safran Foer*. Dir. Theo D'haen & Hans Bertens. New York : Rodopi, 2008.

Beuka, Robert. *SuburbiaNation: Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*. New York : Palgrave Macmillan, 2004.

Birkerts, Sven. *American Energies, Essays on Fiction*. New York : William Morrow and Company, 1992.

—. *Readings*. Saint-Paul : Graywolf Press, 1999.

Bradbury, Malcolm. « Neorealist Fiction ». *Columbia Literary History of the United States*. Dir. Emory Elliott. New York : Columbia University Press, (1988) : 1126-1141.

Brooks, Neil & Josh Toth. (Dir.). *The Mourning After, Attending the Wake of Postmodernism*. Amsterdam : Rodopi, 2007.

Burn, Stephen J. *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*. New York : Continuum, 2008.

Carroll, Bret E. *American Masculinities, a Historical Encyclopedia*. Londres : Sage Publication, 2003.

Chénétier, Marc. *Au-delà du soupçon : la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Paris : Éditions du Seuil, 1989.

Conte, Joseph M. *Design and Debris, a Chaotics of Postmodern American Fiction*. Tuscaloosa : The University of Alabama Press, 2002.

Steven Connor (Dir.). *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

Coontz, Stephanie. *The Way We Never Were, American Families and the Nostalgia Trap*. New York : HarperCollins, 1992.

Duperray, Annick (Dir.). *Approches et lectures plurielles de l'œuvre de Paul Auster*. Paris : Éditions Actes Sud – Hubert Nyssen, 1995.

Durante, Robert. *The Dialectics of Self and Story, Reading and Storytelling in Contemporary American Fiction*. New York : Routledge, 2001.

Franzen, Jonathan. *How to Be Alone*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2002.

Green, Jeremy. *Late Postmodernism: American Fiction at the Millennium*. New York : Palgrave, 2005.

Hallett, Cynthia Whitney. *Minimalism and the Short Story – Raymond Carver, Amy Hempel, and Mary Robinson*. Lewiston : The Edwin Mellen Press, 1999.

Hume, Kathryn. *American Dream, American Nightmare: Fiction Since 1970*. Urbana : University of Illinois Press, 2000.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham : Duke University Press, 1992.

Martin, Robert & Eric Savoy. *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. Iowa : Iowa University Press, 1998.

McClure, John A. *Partial Faiths, Postsecular Fiction in the Age of Pynchon and Morrison*. Athens : The University of Georgia Press, 2007.

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. 1987. Londres : Routledge, 2003.

Murphy, Bernice M. *The Suburban Gothic in American Popular Fiction*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009.

Nealon, Jeffrey T. *Post-postmodernism or the Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*. Stanford : Stanford University Press, 2012.

O'Donnell, Patrick. *Latent Destinies, Cultural Paranoia and Contemporary American narrative*. Durham : Duke University Press, 2000.

—. « Underworld ». *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. Ed. John N. Duvall. Cambridge : Cambridge University Press, 2008.

—. *The American Novel Now: Reading Contemporary American Fiction since 1980*. Malden : Wiley-Blackwell, 2010.

Prosser, Jay (Dir.). *American Fiction in the 1990s, Reflections on History and Culture*. New York : Routledge, 2008.

Pughe, Thomas. *Stanley Elkin, la comédie moderne*. Paris : Belin, 2004.

Rebein, Robert. Hicks. *Tribes, and Dirty Realists, American Fiction after Postmodernism*. Lexington : The University Press of Kentucky, 2001.

Shields, David. *Reality Hunger: A Manifesto*. New York : A. A. Knopf, 2010.

Tabbi, Joseph. *Cognitive Fictions*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002.

Varsava, Jerry A. *Contingent Meanings, Postmodern Fiction, Mimesis and the Reader*. Tallahassee : The Florida State University Press, 1990.

Ward, Geoff. *The Writing of America, Literature and Cultural Identity from the Puritans to the Present*. Malden : Backwell, 2002.

## 6. OUVRAGES GÉNÉRAUX

### 6.1 Littérature et esthétique

Alfandary, Isabelle. *E.E Cummings*. Paris : Belin, 2002.

Amfreville Marc et Claire Fabre. (Dir.). *Les Formes de l'obsession*. 2. Paris : Michel Houdiard, 2008.

Auerbach, Erich. *Mimésis*. 1946. Paris : Gallimard, 1968.

Baetens Jan & Lits Marc. *La Novellisation : du film au roman*. Louvain : Presses Universitaires de Louvain, 2004.

Bakhtine, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970.

Bardèche, Marie-Laure. *Le Principe de répétition, littérature et modernité*. Paris : L'Harmattan, 1999.

Barthes, Roland. *Sur Racine*. Paris : Éditions du Seuil, 1963.

\_\_\_*.S/Z*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

Baudrillard, Jean. *L'Échange symbolique et la mort*, Paris : Gallimard, 1976.

\_\_\_*. Amérique*. Paris : Grasset, 1986.

Bauer, Sylvie, Roudeau, Cécile et Marie-Odile Salati (Dir.). *De la Peur en Amérique : l'écriture au défi du frisson*. Chambéry : Université de Savoie, 2010.

Bayard, Pierre. *Le Hors-sujet : Proust et la digression*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1996.

Bennet, E. K. *A History of the German Novelle*. 2<sup>nd</sup> Ed. Cambridge : Cambridge University Press, 1974.

Blanchot, Maurice. *L'Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980.

—. *L'Attente, l'oubli*. Paris : Gallimard, 1962.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*. Londres : Oxford University Press, 1971.

Boyers, Robert. *A Book of Common Praise*. New York : Ausable Press, 2002.

Breton, André. *Anthologie de l'humour noir*. 1940. Paris : J-J. Pauvert, 1966.

—. *L'Amour fou*, Paris : Gallimard, 1973.

Bruckner, Pascal. *La Tentation de l'innocence*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1995.

—. *L'Euphorie perpétuelle, Essai sur le devoir de bonheur*. Paris : Grasset et Fasquelle, 2000.

Butor, Michel. « Le Livre et les livres. » *Répertoire IV*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1974.

Cabau, Jacques. *La Prairie perdue, le roman américain*. Paris : Éditions du Seuil, 1981.

Carter, Angela. *Fireworks: Nine Profane Pieces*. Londres : Quartet Books, 1974.

Colonna, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch : Éditions Tristram, 2004.

Cristofovici, Anca. *Touching Surfaces : Photographic Aesthetics, Temporality, Aging*. New York / Amsterdam : Rodopi, 2009.

Deleuze, Gilles. *Proust et les signes*. Paris : Presses Universitaires de France, 1971.

Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1967.

Doubrovsky, Serge. « Textes en main. » *Autofiction & Cie*. Éd. Jacques Lecarme, Philippe Lejeune. Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes. Paris: Paris X, 1993.

Dunne, Michael. *Hawthorne's Narrative Strategies*. Jackson : University Press of Mississippi, 1995.

Eakin, Paul John (Dir.). *American Autobiography: Retrospect and Prospect*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1991.

Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. 1960. New York : Anchor Book, Doubleday, 1992.

Frank, Ellen Eve. *Literary Architecture: Essay toward a Tradition: Walter Pater, Gerald Manley Hopkins, Marcel Proust, Henry James*. Berkeley : University of California Press, 1983.

Genette, Gérard & Tzvetan Todorov (Dir.). *Poétique du récit*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

Gerlach, John. *Toward the End, Closure and Structure in the American Short Story*. Tuscaloosa : The University of Alabama Press, 1985.

Gignoux, Anne-Claire. *La Réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

Hendin, Josephine G. (Dir.). *Concise Companion to Postwar American Literature and Culture*. New York : Wiley-Blackwell, 2008.

Laurent, Sylvie. *Homérique Amérique*. Paris : Éditions du Seuil, 2008.

Lecarme, Jacques. « Origines et évolution de la notion d'autofiction ». *Le roman français au tournant du 21e siècle*. Dir. Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel & Marc Dambre. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.



Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, 1975.

Levillain Henriette. (Dir.). *Poétique de la maison : la chambre romanesque, le festin théâtral, le jardin littéraire*. Paris : Presses de l'Université Paris – Sorbonne, 2002.

Levine, Robert S. (Dir.). *The Cambridge Companion to Herman Melville*. New York : Cambridge University Press, 1988.

Lewis, R.W.B. *The American Adam, Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago : The University of Chicago Press, 1955.

—. *Trials of the Word, Essays in American Literature and the Humanistic Tradition*. New Haven : Yale University Press, 1965.

Lloyd-Smith, Allan. *American Gothic Fiction: An Introduction*. New York : Continuum, 2004.

Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne, enquête sur le savoir*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.

Maniez, Claire & Ronan Ludot-Vlasak. *Discours et imaginaire scientifique : dans l'imaginaire américain du XIXe siècle*. Grenoble : ELLUG, 2010.

Marx, Leo. *The Machine in the Garden*. New York : Oxford University Press, 1964.

McCarthy, Terence (Dir.). *Les Débuts de siècle*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2000.

Morgan, Ted. *Literary Outlaw: the Life and Times of William S. Burroughs*. New York : Avon Books, 1990.

Olney, James. *Autobiography, Essays Theoretical and Critical*. Princeton : Princeton University Press, 1980.

Parisier Plottel, Jeanine. « Surrealist Archives of Anxiety ». *Yale French Studies*. 66 (1984) : 121-134.

Pétilion, Pierre-Yves. *La Grand-route : espace et écriture en Amérique*. Paris : Éditions du Seuil, 1979.

—. *L'Europe aux anciens parapets*, Paris, Seuil, 1986

—. *Histoire de la littérature américaine 1939-1989*. 1992. Paris : Fayard, 2003.

Pi-tai Peng, Emma. « Angela Carter's Postmodern Feminism and the Gothic Uncanny ». *NTU Studies in Language and Literature*. 99.13 (Juin 2004) : 99-134.

Reynier, Christine (Dir.). *La Tradition littéraire dans les essais anglo-américains*. Paris : Michel Houdiard, 2009.

Riddel, Joseph N. *Purloined Letters, Originality and Repetition in American Literature*. Bauerlein, Mark (Dir.). Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1995.

Ringel, Faye. *New England's Gothic Literature, History and Folklore of the Supernatural from the Seventeenth Through the Twentieth Centuries*. Lewinston : The Edwin Mellen Press, 1995.

Robert, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Éditions Bernard Grasset, 1972.

Schweizer, Harold. *On Waiting*. Oxon : Routledge, 2008.

Smith, Andrew. *Gothic Literature*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007.

Spencer, Michael. *Site, citation et collaboration chez Michel Butor*. Sherbrooke : Naaman, 1986

Strunk William & E. B. White. *The Elements of Style*, 4<sup>e</sup> édition, Boston : Allyn and Bacon, 1999.

Tanner, Tony. *City of Words: American Fiction, 1950-1970*. New York : Evanston, 1971.

Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose choisie, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*. Paris : Éditions du Seuil, 1978.

Walezak, Emilie & Jocelyn Dupont. *L'intertextualité dans le roman contemporain de langue anglaise*. Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 2010.

## **6.2 Psychanalyse, philosophie, sociologie, architecture.**

Abraham, Nicolas et Török, Maria. *L'Écorce et le noyau*. Paris : Flammarion, 1987.

Amfreville, Marc. *Écrits en souffrance*. Paris : Michel Houdiard, 2009.

Assoun, Paul-Laurent. *Leçons psychanalytiques sur les phobies*. Paris : Anthropos, 2000.

Brod, Harry & Michael Kaufman (Dir.). *Theorizing masculinities*. Thousand Oaks : SAGE : Series on Men and Masculinity, 1994.

Caruth, Cathie (Dir.). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore : The John Hopkins University Press, 1995

Chiantaretto, Jean-François. *De l'Acte autobiographique, le psychanalyste et l'écriture autobiographique*. Seyssel : Champ Vallon, 1995.

Cixous, Hélène. *Prénoms de personne*. Paris : Éditions du Seuil, 1974.

Connell R.W. *Gender and Power: Society, the Person, and Sexual Politics*. Stanford : Stanford University Press, 1987.

Depierre, Marie-Ange. *Paroles fantomatiques et cryptes textuelles*. Seyssel : Champ Vallon, 1993.

Dubois, Bernadette (Dir.). *Pour Delacroix*. Bruxelles : Editions Complexe, 1986.

Freud, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir*. [1920] Paris : Éditions Payot et Rivages, 2010.

—. « L'Inquiétante étrangeté » in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard [1933] 1985, pp. 213-263.

Éliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963.

Ehrenreich, Barbara. *Fear of Falling: the Inner Life of the Middle Class*. New York : Pantheon Books, 1989.

Forth, Christopher E. « Masculinités et virilités dans le monde anglophone ». Trad. de Jean-Jacques Courtine, *Histoire de la virilité de l'Antiquité au XXIe siècle*. T. III : XXe siècle. Dir. Jean-Jacques Courtine. Paris : Éditions du Seuil, octobre 2011.

Accès en ligne le 10 mars 2012 : <http://kansas.academia.edu/ChristopherForth/Papers>

Graziani, Ron. *Robert Smithson and the American Landscape*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

Hachet, Pascal. *Cryptes et fantômes en psychanalyse, Essais autour de l'œuvre de Nicolas Abraham et Maria Török*. Paris : L'Harmattan, 2000.

Heston, Alfred M. *Jersey Waggon Jaunts*. Camden : Atlantic County Historical Society, Vol. 2. 1926.

Kierkegaard, Sören. *La Reprise*. 1843. Paris : Flammarion, 1990.

Kimmel, Michael S. *The History of Men: Essays on the History of American and British Masculinities*. Albany : State University of New York Press, 2005.

Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris : Éditions du Seuil, 1966.

Lassiter, Matthew D. *The Silent Majority: Suburban Politics in the Sunbelt South*. Princeton : Princeton University Press, 2005.

Lévy, Susan, and Alessandra Lemma. *The Perversion of Loss, Psychoanalytical Perspectives on Trauma*. Londres : Whurr Publishers, 2004.

Lewis, James R. *Satanism Today: an Encyclopedia of Religion, Folklore, and Popular Culture*. Denver : ABC-CLIO, 2001.

Lewis, R.W.B. *The American Adam, Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*. 1955. Chicago : The University of Chicago Press, 1959.

Malinowski, Bronislaw, and Robert Redfield. *Magic, Science and Religion and Other Essays*. Glencoe : The Free Press, 1948.

Marienstras, Élise. « Mythes modernes, entre révolutions et nations : l'exemple des États-Unis ». *Alizés*. 24 (2003).

Mauss, Marcel. *Essai sur le don*. Paris : Presses Universitaires de France, 2007.

Meschonnic, Henri. *Pour sortir du postmoderne*. Clamecy : Klincksieck, 2009.

*The Middle Length Discourses of the Buddha*. Trad. Bikkhu Nanamoli & Éd. Bikkhu Bodhi. Somerville, MA : Wisdom Publication, 1995.

Rank, Otto. *Le Traumatisme de la naissance*. 1924. Paris : Bibliothèque Payot, 1990.

Ray, Raphael. *The Men from the Boys: Rites of Passage in Male America*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1988.

Ricœur, Paul. *Philosophie de la volonté 2, Finitude et culpabilité*. 1960. Paris : Aubier, 1988.

—. « Culpabilité tragique et culpabilité biblique ». *Revue d'histoire et de philosophie religieuse*. Paris : Presses Universitaires de France. Tome XXXIII (1953) : 284-307.

Roberts, Jennifer L. *Mirror-Travels, Robert Smithson and History*, New Haven : Yale University Press, 2004.

Robinson, Sally. *Marked Men, White Masculinity in Crisis*. New York : Columbia University Press, 2000.

—. « “Unyoung, Unpoor, Unblack” : John Updike and the Construction of Middle American Masculinity ». *Modern Fiction Studies*. 44.2 (1998) : 331-363

Rosset, Clément. *La philosophie tragique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1960.

—. *Le Réel, traité de l'idiotie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1977.

—. *Le Monde et ses remèdes*. 1964. Paris : Presses Universitaires de France, 2000.

Rouchy, Jean-Claude. *La Psychanalyse avec Nicolas Abraham et Maria Torök*. Ramonville Saint-Agne : Érès, 2001.

Roudinesco, Élisabeth, Plon, Michel. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Fayard, 2000.

Sartre, Jean-Paul. *Cahiers pour une morale*. Dir. Jeannette Colombel. *Sartre, Textes et débats*. Tome II. Paris : Editions Gallimard, 1983

Schlesinger, Arthur M. *The Politics of Hope and the Bitter Heritage*. 1963. Dir. Sean Wilentz. Princeton : Princeton University Press, 2008.

—. « The Crisis of Masculinity ». *Esquire*. 51 (Novembre) : 64-66.

Segalen Martine. *Rites et rituels contemporains*. 2<sup>ème</sup> édition. Paris : Armand Colin, 2009.

Tisseron, Serge. *Le Psychisme à l'épreuve des générations, clinique du fantôme*. Paris : Dunod, 1995.

Török, Maria & Nicolas Abraham. *L'Écorce et le noyau*. 1978. Paris : Flammarion, 1987.

Wattenberg B.J. & R.M. Scammon. *The Real America : a Surprising Examination of the State of the Union*. Garden City : Doubleday, 1974.

Winnicott, D.W. *La Crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*. 1974. Paris : Gallimard, 2000.

# Index

## A

A Good Story, 96  
Abel, Marco, 280, 339, 357  
Abraham, Nicolas, 167, 175, 176, 177, 180, 181, 183,  
210, 304, 372, 373, 375, 376  
Adamczewski, Henry, 283  
Alfandary, Isabelle, 23, 367  
Amfreville, Marc, 144, 145, 146, 147, 148, 226, 253,  
269, 270, 294, 295, 367, 372  
Amian, Katrin, 17n, 364  
Antolin, Pascale, 18, 19, 224, 225, 227, 228, 229,  
231, 232, 234, 236, 240, 359  
Antrim, Donald, 18n, 207, 208, 232  
Aristote, 20, 21, 22, 79, 150, 358, 359, 361  
Artaud, Antonin, 12, 266  
Assoun, Pierre-Laurent, 182, 372  
Auster, Paul, 110, 114, 267, 268, 365  
Autofiction, 171, 325, 370

## B

Badiou, Alain, 24n  
Baer, Ulrich, 268, 359  
Baetens, Jan, 184, 367  
Bakhtine, Mikhail, 125, 367  
Ballard, J.G., 39, 40, 355  
Bardèche, Marie-Laure, 143, 144, 145, 367  
Barouch, François, 23n, 76, 357  
Barth, John, 52n, 202, 285, 287  
Barthes, Roland, 16, 83, 169, 188, 324, 367  
Baudelaire, Charles, 107, 108n  
Baudrillard, Jean, 34, 35, 120, 121, 126, 127, 130,  
226, 266, 313, 314, 315, 319, 324, 330, 331, 340,  
345, 357, 367  
Beckett, Samuel, 12, 101, 102, 355  
Becquerel, Louis-Henri, 313  
Begley, Adam, 205, 206, 207, 232, 351

Bennet, E.K., 272, 368  
Bergère, Sylvain, 268, 270  
Birkerts, Sven, 60, 292, 341, 342, 364  
Blanchot, Maurice, 108, 109, 368  
Boccace, 272  
Boisset, Philippe, 23, 24, 359  
Bonnat, Jean-Louis, 144, 297, 342, 359  
Boys, 139, 140, 142, 143, 144n, 147, 356, 374  
Bradbury, Malcolm, 52, 364  
Breton, André, 16, 24, 232, 368  
Brontë, Charlotte, 219  
Brontë, Emily, 219, 355  
Brottman, Mikita, 35, 36, 359  
Bruckner, Pascal, 94, 368  
Bryant, John, 255  
Burroughs, William, 160, 161, 355, 370  
Butor, Michel, 166, 167, 368, 371

## C

Cabau, Jacques, 204, 368  
Canonne, Clément, 119, 357  
Carter, Angela, 201, 203, 350, 368, 371  
Catastrophe, 3, 4, 23, 25, 26, 30, 33, 69, 76, 78n, 79,  
80, 81, 83, 84, 100, 102, 144, 261, 262, 266, 267,  
268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 281, 282,  
283, 284, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294,  
295, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 307, 308, 309,  
312, 313, 335, 357, 359, 361, 383  
Cerf, Juliette, 339, 340, 357, 360  
Cheever, John, 348, 349, 351, 355  
Chiantaretto, Jean-François, 372  
Chute, 19, 20, 87, 88, 100, 101, 102, 103, 105, 106,  
107, 108, 110, 111, 114, 198, 229, 231, 246, 260,  
261, 269, 270, 306, 360  
Cixous, Hélène, 101, 102, 358, 372  
Cochoy, Nathalie, 306  
Comédie, 82, 83, 84, 101, 251, 366



Conte, Joseph, 337, 365  
Cooper, James Fenimore, 204, 247  
Cournut, Jean, 144, 145  
Crom, Nathalie, 18, 321, 325  
Cummings, E. E., 23

## D

Dante, 12, 293  
Davis, Angela, 259  
Davis, Lydia, 17n, 259  
Dawson, Paul, 61, 62, 65, 310  
Dean, James, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42  
DeLillo, Don, 59, 271, 272, 291n, 294, 339, 355, 357, 366  
*Demonology*, 19, 20, 42, 45, 70, 71, 75, 78, 92, 131, 132, 139, 161, 178, 224, 304  
    *Demonology*, 70, 71, 74, 75, 92, 131, 161, 178  
Depierre, Marie-Ange, 167, 168, 169, 373  
Derrida, Jacques, 16n, 183, 185, 193, 195, 358, 369  
Désastre, 103, 108, 109, 361, 368  
Dewey, Joseph, 11, 12, 13n, 15n, 18, 42, 48, 53, 54, 62, 65, 70, 71, 140, 352  
Doctorow, E.L., 256, 355  
Domenach, Jean-Marie, 289, 290, 359  
Dos Passos, John, 266, 267n, 355  
Doubrovsky, Serge, 171, 355, 369  
Dubois, Bernadette, 108  
Duperray, Annick, 306, 365  
Duplay, Mathieu, 222, 358  
Dupuy, Jean-Pierre, 267, 282, 283, 284, 289, 290, 360  
Duras, Marguerite, 73n, 360

## E

Eakin, Paul John, 327, 369  
Ebert, John David, 40, 360  
Eco, Umberto 16n  
Eggers, Dave, 59, 90, 322  
Ehrenreich, Barbara, 246  
Eliade, Mircea, 288, 289  
Eliot, George, 327  
Elkin, Stanley, 93, 94, 348, 355, 366  
Ellis, Bret Easton, 267

Eugenides, Jeffrey, 18n, 90, 206, 207, 208, 232, 356  
Événement, 23, 24, 68, 232, 290, 358, 359

## F

Falk Moore, Sally, 120  
Fiedler, Leslie, 216, 217, 224, 225, 308, 369  
Fleury, Cynthia, 19, 20, 88, 102, 122, 125, 126, 150, 156, 267, 360  
Forth, Christopher, 235, 254, 258, 259, 261, 373  
Frank, Ellen Eve, 12, 369  
Franzen, Jonathan, 17n, 18n, 55, 208, 322, 356, 364, 365  
Freud, Sigmund, 18, 120, 144, 175, 176, 322, 373

## G

Gaddis, William, 16, 220, 221, 349, 356  
*Garden State*, 7, 11, 14, 15, 53, 89, 92, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 104, 106, 109, 127, 128, 130, 237, 238, 303, 304, 305, 306, 307, 347  
Gass, William, 52n  
Gerlach, John, 369  
Ginsberg, Allen, 160, 161, 355  
Gothique, 18, 110, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 228, 232, 233, 234, 351, 352, 356, 358, 365, 366, 370, 371  
Granofsky, Ronald, 293, 294, 295, 360  
Graziani, Ron, 300, 373

## H

Hamilton, Ross, 22, 23, 354, 358, 360  
Hasard, 21, 23, 24, 25, 63, 76, 77, 79, 83, 85, 90, 108, 109, 114, 124, 141, 257, 321  
Hassan, Ihab, 52  
Hawaiian Night, 78, 79  
Hawkes, John, 274, 275, 276, 283, 337, 356  
Hawthorne, Nathaniel, 12, 16, 44, 45, 111, 112, 133, 139, 145, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 179, 209, 218, 219, 222, 223, 229, 233, 239, 244, 255, 285, 312, 319, 321, 356, 369  
Heinlein, Robert, 211

Hésiode, 311  
Heston, Alfred M., 304, 373  
Hoberek, Andrew, 17n, 53, 363  
Howells, William Dean, 77

## I

Irving, Washington, 224

## J

James, Henry, 12, 13,  
Jameson, Frederic, 54n, 365  
Jenny, Laurent, 107, 108, 360  
Juranville, Anne, 144, 297  
Jurca, Catherine, 18, 246, 249, 250, 354

## K

K&K, 77, 278, 279, 280, 290  
Kang, Minsoo, 53  
Karl, Frederick R., 217  
Kierkegaard, Sören, 139, 143, 373  
Kimmel, Michael S., 259, 260, 373  
Kotzin, Miriam N., 273, 274, 350

## L

Lacan, Jacques, 343, 374  
Lassiter, Matthew D., 248, 374  
Laurent, Sylvie, 107, 108, 303, 325, 329, 360, 369,  
372  
Le Corbusier, 266  
Le Guay, Damien, 91, 92, 93, 360  
Lecarme, Jacques, 171, 369, 370  
Lecerle, Jean-Jacques, 24  
Lethem, Jonathan, 90, 344, 345, 363  
Levillain, Henriette, 13, 370  
Levine, Robert S., 255, 370  
Lewis, James R. 108n  
Lewis, R.W.B. 306  
Lewis, Sinclair, 250  
Lhotelier, Alexandre, 342  
Lipsyte, Sam, 91  
Lits, Marc, 184, 367  
Lloyd-Smith, Allan, 234

Lodge, David, 24  
Lodge, David, 24n  
Lotringer, Sylvère, 50, 69, 362  
Lyotard, Jean-François, 271, 370

## M

Malabou, Catherine, 20, 30, 73, 85, 87, 88, 94, 102,  
129, 130, 149, 155, 156, 361  
Maladie, 20, 74, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96,  
103, 116, 140, 142, 182, 197, 219, 235, 237, 240,  
241, 246, 261  
Marienstrass, Elise, 302, 374  
Martin, Robert K., 147, 233, 236, 365  
Mauss, Marcel, 119, 120, 374  
May, John R., 58, 137, 142, 241, 285, 286, 287, 361  
McHale, Brian, 24n, 25  
McInerney, Jay, 291n  
McLaughlin, Robert, 17, 54, 63, 363  
Melville, Herman, 12, 169, 255, 256, 285, 287, 370  
Mercier-Faivre, Anne-Marie, 79n, 361  
Métais-Chastanier, Barbara, 22, 23n, 41, 119, 358  
Millard, Kenneth, 18, 114, 115, 116, 202, 216, 217,  
220, 223, 239, 240, 352  
Milton, John, 110  
Mort, 19, 20, 30, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 48, 49,  
52, 68, 71, 72, 78, 81, 82, 83, 84, 87, 88, 89, 90,  
91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103,  
107, 110, 115, 120, 121, 124, 125, 126, 129, 130,  
131, 132, 134, 135, 136, 137, 140, 142, 149, 150,  
155, 156, 157, 160, 161, 162, 173, 174, 176, 178,  
180, 183, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193,  
196, 197, 198, 199, 206, 207, 216, 219, 224, 243,  
255, 261, 262, 270, 281, 295, 318, 333, 360, 367  
Murphy, Bernice M., 205, 206, 207, 208, 211, 212,  
216, 366  
Myerhoff, Barbara G., 120

## N

Nixon, Richard, 248, 249, 252, 329

## O

O'Donnell, Patrick, 271, 272, 273, 366  
Omniscience, 42, 61, 62, 63, 64, 65, 310, 311, 328

Onega, Susana, 295

## P

Paranoïa, 272, 280

Parisier Plottel, Jeanine, 232, 371

Paz, Octavio, 30, 338, 339, 361

Pétilion, Pierre-Yves, 15, 207, 208, 218, 220, 221, 303, 304, 305, 309, 316, 371

Pip Adrift, 256, 257

Pire, Béatrice, 18, 171, 177, 243, 244, 322, 323, 353

Poe, Edgar Allan, 201

Postmodernisme, 17, 18, 24, 25n, 52, 53, 54, 56, 271, 370, 374

Powers, Richard, 18n

Primary Sources, 15

Proust, Marcel, 146, 298, 368, 369

Pughe, Thomas, 94, 366

*Purple America*, 7, 11, 14, 15, 19, 89n, 106, 107, 113, 114, 115, 116, 201, 208, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 260, 310, 312, 320, 347, 352

Puskar, Jason, 77, 78, 79, 358

Pynchon, Thomas, 59, 275, 285, 287, 364, 365

## R

Rabelais, François, 125, 367

Rank, Otto, 322, 374

Renard, Jean-Bruno, 36, 358

Répétition, 19, 26, 43, 48, 75, 83, 94, 98, 117, 119, 131, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 149, 163, 185, 193, 198, 250, 269, 283, 297, 311, 367

Rey, Alain, 235, 270

Ribon, Michel, 25, 30, 76, 83, 102, 106, 262, 269, 285, 289, 301, 361

Ricœur, Paul, 374

Riddel, Joseph N., 321, 322, 326, 334, 335, 343, 344, 371

*Right Livelihoods*, 7, 16, 77n, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 290, 296, 297, 298, 299, 300, 307, 347

Ringel, Faye, 110, 111, 371

Robert, Marthe, 17, 18, 54, 63, 104, 108, 169, 211, 272, 299, 322, 326, 354, 361, 363, 364, 365, 366, 368, 370, 371, 373, 374, 375

Roberts, Jennifer L., 299, 300, 301, 375

Robinson, Sally, 247, 248, 249, 252, 253, 254, 257, 322, 365, 375

Roman familial, 18, 322, 326

Romance, 111, 112, 146, 171, 172, 173, 174, 204, 219, 321

Rouby, Bertrand, 40, 43, 47, 48

Ryan, David, 17

## S

Safran Foer, Jonathan, 291n, 322, 364

Sartre, Jean-Paul, 94, 375

Savoy, Eric, 202, 208, 209, 210, 233, 365

Scammon, R.M., 248, 376

Schlesinger, Arthur, 246, 247, 375

Shea, Daniel B., 327

Shelley, Mary, 196, 356

Smith, Zadie, 59, 61, 90, 91, 203, 204, 209, 210, 363, 370, 371

Smithson, Robert, 299, 300, 301, 373, 375

Spencer, Michael, 167, 169, 371

Stevens, Annick, 22, 361

## T

The Albertine Notes, 16n, 273, 281, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 307, 308

The Apocalypse Commentary of Bob Paisner, 285, 286

*The Black Veil*, 7, 11, 14, 16, 18, 103, 111, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 145, 146, 147, 149, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 193, 198, 209, 221, 243, 244, 245, 254, 255, 257, 260, 270, 293, 310, 312, 317, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 332, 347

The Carnival Tradition, 92, 121, 122, 123, 124, 125, 126

*The Crawling Hand*, 159, 186, 193, 194, 212, 351

*The Diviners*, 7, 16, 56, 57, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 89, 268, 269, 270, 285, 288, 291, 292, 293,

309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 317, 327, 328,  
329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 347

The Double Zero, 237

*The Four Fingers of Death*, 7, 13n, 16, 136, 137, 138,  
159, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192,  
193, 194, 195, 197, 198, 212, 213, 214, 215, 287,  
294, 303, 309, 316, 318, 319, 320, 347

*The Ice Storm*, 7, 14, 15, 80, 81, 82, 83, 84, 100, 104,  
105, 106, 107, 111, 112, 125, 148, 149, 159, 160,  
177, 178, 179, 180, 206, 207, 238, 250, 251, 252,  
253, 257, 258, 259, 260, 312, 347, 351

The James Dean Garage Band, 35, 37, 38, 39, 41,  
42n, 103, 104

The Mansion on the Hill, 43, 44, 45, 46, 47, 70, 74,  
92, 131, 133, 178, 238

The Omega Force, 89, 95, 274, 275, 276, 277, 278,  
282, 283, 340

The Preliminary Notes, 89

*The Ring of Brightest Angels around Heaven*, 7, 14,  
37, 38, 39, 41, 42n, 48n, 96, 103, 104, 108, 109,  
148, 256, 257, 272, 285, 286, 347

Todorov, Tzvetan, 295, 369, 372

Török, Maria, 167, 175, 176, 181, 372, 373, 376

Tragédie, 35, 46, 76, 80, 81, 82, 83, 84, 100, 101,  
206, 267, 273, 289, 360, 370

Trauma, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 234, 248, 253,  
254, 280, 293, 294, 295, 296, 297, 360, 372, 374

## U

Updike, John, 248, 291n, 375

## V

Van Aubel, Madeleine, 21n, 358

Vernant, Jean-Pierre, 329

Virilio, Paul, 20, 22, 29, 33, 34, 49, 50, 55, 56, 57,  
67, 68, 69, 76, 77, 266, 362

Vonnegut, Kurt, 12, 285, 294

## W

Wakefield, 44, 355

Walker, Alice, 243

Wallace, David Foster, 17n, 52, 54, 55, 59n, 61, 62,  
63, 68, 90, 207, 208, 364, 377

Walpole, Horace, 204n, 357

Wattenberg, B.J., 248, 376

Wilkie Fahnstock, *The Boxed Set*, 304

Wolfe, Tom, 51, 52, 56, 364

Wolkenstein, Julie, 13

Wood, James, 59, 61, 69

Wulf, Christopher, 127

## Z

Ziegler, Heide 52n

### *L'écriture de l'accident dans la fiction de Rick Moody*

L'œuvre de Rick Moody échappe à toute tentative de catégorisation générique, elle est à la croisée de styles qui s'entrechoquent et se heurtent pour donner naissance à une prose hétéroclite. Cette fiction protéiforme n'en demeure pas moins traversée par la répétition d'un motif invariant : l'accident. C'est le paradoxe de cette observation qui constitue le point de départ de cette thèse. Comment l'accident, dont le surgissement paraît toujours fulgurant, instantané et unique, peut-il se voir répété, décliné et transformé en un principe structurant qui préside à la composition de l'œuvre de Rick Moody ? Pour répondre à cette question, il faut nécessairement changer le présupposé sur lequel repose la définition de l'accident pour qu'il ne soit plus seulement envisagé comme ce qui arrive de manière accidentelle mais pour que soit révélée également sa dimension essentielle. Cela revient à proposer l'hypothèse que l'accident est toujours déjà là, qu'il est ontologique. Ce changement de perspective, rendu possible par une manipulation temporelle, encourage, sur le plan de l'analyse littéraire, une étude de la temporalité de l'accident. Son surgissement induit plus largement la question de la représentation de la réalité tandis que sa répétition autorise son inscription dans une durée. Provoquant toujours une rupture, la temporalité de l'accident est double car elle a la possibilité à la fois de mettre un terme et de faire éclore un nouveau début. L'accident crée des formes et des cycles, il surgit, dure, détruit, mais aussi régénère.

Mots-clés : Littérature américaine contemporaine, roman, nouvelles, Rick Moody, accident, catastrophe.

### *The writing of the accident in Rick Moody's fiction*

The books of Rick Moody evade all possibility for a generic categorization. They stand at the crossroads of different styles which collide with one another and give birth to a heterogeneous prose. However, at the heart of Moody's protean fiction is to be found a recurring motif: the accident. The repetition of this pattern and the paradox it arises are what started this dissertation. How can such a motif be repeated and transformed into an unvarying organization principle since, at its core, the accident is supposed to happen in a flash, only once? The answer to this question lies in a change of perspective. The definition of the accident needs to be challenged so that it allows for the possibility to consider it not only as what happens accidentally but what is bound to happen by necessity. It all amounts to suggesting that the accident is ontological; it is always already present, on the verge of happening. This temporal shift makes it necessary, in a literary perspective, to analyze the temporality of the accident. The sudden appearance of the accident raises questions about the strategies fiction has at its disposal to represent reality. The repetition of the accident induces also a reflection on its duration. The break-up it necessarily generates reveals its dual temporality: it either comes as an ending or as a possibility for a new beginning. The accident creates different shapes, forms and cycles as it comes up, destroys and regenerates.

Keywords: Contemporary American literature, novel, short stories, Rick Moody, accident, catastrophe.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3  
École Doctorale 514 – ÉDEAGE  
UFR du MONDE ANGLOPHONE – EA PRISMES  
5, rue de l'école de médecine, 75006 PARIS.