



**HAL**  
open science

# Identité et alterité dans l'oeuvre de Hubert Selby Jr

Manuel Robert

► **To cite this version:**

Manuel Robert. Identité et alterité dans l'oeuvre de Hubert Selby Jr. Littératures. Université de Grenoble, 2014. Français. NNT: 2014GRENL002 . tel-01124152

**HAL Id: tel-01124152**

**<https://theses.hal.science/tel-01124152>**

Submitted on 6 Mar 2015

**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.

**THÈSE**

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE**

Spécialité : **Études anglophones**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

**Manuel ROBERT**

Thèse dirigée par **Claire MANIEZ**

préparée au sein du **Laboratoire du CEMRA (EA3016)**  
dans **l'École Doctorale LLSH de l'Université Stendhal**

**Identité et altérité dans l'œuvre  
de Hubert SELBY Jr**

Thèse soutenue publiquement le **19 juin 2014**,  
devant le jury composé de :

**Mme Pascale ANTOLIN,**

Professeur à l'Université de Bordeaux 3, Rapporteur et Présidente

**M. Frédéric DUMAS,**

Maître de conférences à l'Université de Grenoble 3, Membre

**Mme Marie-Agnès GAY,**

Professeur à l'Université de Lyon 3, Membre

**Mme Claire MANIEZ,**

Professeur à l'Université de Grenoble 3, Directrice

**Mme Anne-Laure TISSUT,**

Professeur à l'Université de Rouen, Rapporteur



Merci à Mme Maniez pour sa patience, sa confiance et son soutien. Merci à ma famille, à mes amis. Merci à tous ceux qui m'ont accompagné jusqu'ici.

Merci la vie, comme on dit.

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>7</b>
<b>PREMIERE PARTIE - SEUL AU MONDE, AU SOL, IMMONDE.....</b>	<b>19</b>
<b>CHAPITRE 1</b>	
<b>UN MONDE A HAUTEUR D'HOMMES PAS A LA HAUTEUR .....</b>	<b>21</b>
A/ NATURALISME ALTERE ET NATURE DE LA REALITE .....	22
a) <i>La localité et l'étranger</i> .....	22
b) <i>Hom(m)e.....</i>	32
B/ NATURALISME MODERNE .....	40
a) <i>Résister au tourbillon d'impressions.....</i>	41
b) <i>De l'espace commun à deux cercles sécants .....</i>	50
C/ D'UN NATURALISME MONSTRUEUX .....	58
a) <i>D'une vision monstrueuse .....</i>	60
b) <i>A Gothic Touch .....</i>	67
<b>CHAPITRE 2</b>	
<b>QUI JE SUIS ET QUI TUER : ETRE ET NE PAS ETRE .....</b>	<b>81</b>
A/ L'ECRIVAIN, L'EXISTENCE ET L'EXISTENTIALISME .....	84
a) <i>Existentialisme « à l'américaine » ? .....</i>	84
b) <i>Milieu et subjectivité : « Le silence déraisonnable du monde ».....</i>	89
B/ DES FINS D'UNE EXISTENCE INDEFINIE .....	99
a) <i>L'étranger, ce mort au monde.....</i>	99
b) <i>Ad Nauseum : du mal de l'existence.....</i>	108
C/ LA TRAGEDIE CLASSIQUE DU HEROS MODERNE .....	116
a) <i>La forme tragique.....</i>	116
b) <i>De l'informe tragique .....</i>	124
<b>CHAPITRE 3</b>	
<b>L'IRRUPTION DU PERVERS PERDU SUR LA SCENE TRAGIQUE.....</b>	<b>133</b>
A/ PERVERSITE DU SPECTACLE TRAGIQUE .....	134
a) <i>De la tragédie et des tragédiens.....</i>	134
b) <i>D'une tragédie et des contradictions.....</i>	141
B/ « LA ROUTE ANTIQUE DES HOMMES PERVERS » .....	148
a) <i>Tragédie moderne et vieille humanité.....</i>	148
b) <i>« Jusqu'à l'épouvante finale » .....</i>	154
C/ L'UNITE D'UN MONDE ENFIN FONDU DANS L'IMMONDE .....	161
a) <i>Le pervers perdu .....</i>	161
b) <i>La tentation du nihilisme .....</i>	166

**DEUXIEME PARTIE - SOI-MEME COMME UN AUTRE : MEPRISES ET REVE DE MAITRISE..... 173**

**CHAPITRE 4**

**LE DEVELOPPEMENT DE « HARRY » : ARCHETYPE DE « TYPE » ARCHAÏQUE ET AVATAR COSMIQUE ..... 177**

A/ "LITTER-HARRY", LA LITTERATURE D'HARRY L'ORDURE.....	178
a) La communauté des Harry : d'une singulière multiplicité .....	178
b) Solipsisme et éloignement.....	184
B/ REINCARNATION ET TRANSPOSITION : LES TRAITS COMMUNS.....	195
a) Le répété et l'identique.....	197
b) Le stéréotype et l'archétype .....	204
C/ L'IDENTIFICATION : DE L'ART DE GERER LES FLUX.....	212
a) Désignation et connotation.....	214
b) L'avatar cosmique.....	220

**CHAPITRE 5**

**CONTROLE ET IMPRESSION DE CONTROLE : DES MARIONNETTES ET DES FILS DONT SANS SE DEFAIRE, ON SE DEFIE ..... 229**

A/ L'ETOFFE DES HEROS.....	231
a) De quoi « Sara » est-il le nom.....	231
b) De quoi Sara est-il le « non ».....	235
B/ QUAND DIRE, C'EST ETRE .....	244
a) Eclats de voix.....	244
b) ... et éclatement des voix.....	249
C/ L'OBSSESSION DU CONTROLE.....	255
a) L'omnipotence rêvée du marionnettiste .....	255
b) Univers contrôlé et voix hors de contrôle.....	262

**CHAPITRE 6**

**RESOLUTION : LA FUITE EN « AVANT »... ET EN APRES ..... 269**

A/ DE CE QU'HARRY SAIT DU MONDE.....	271
a) L'informe et l'informé.....	271
b) Faux dialogue et vraie révolte .....	276
B/ LA FUITE EN AVANT : LA REVOLTE NIHILISTE.....	283
a) Du héros tragique et de ses charges .....	283
b) L'amoral de l'histoire.....	291
C/ L'AVATAR COSMIQUE : DE CELUI QUI DONNE LE « LA ».....	298
a) Harry, ou « le cent noms ».....	298
b) L'Être las d'être là.....	302

**TROISIEME PARTIE - ALTERNANCE, ALTERNATIVE ET ALTERATION ..... 309**

**CHAPITRE 7**

**PROGRESSION ET MYTHE DU PROGRES..... 313**

A/ LA DIALECTIQUE DE L'ORDRE ET DU CHAOS : LE CAS « WAITING PERIOD » .....	314
a) Les deux voix, entre attentes et ententes.....	314
b) L'attente et l'attention (la tension) .....	319

B/ LE PROGRES ET L'ALTERATION .....	329
<i>a) Du bond, et de ce progrès toujours bon .....</i>	<i>329</i>
<i>b) Le mythe du progrès.....</i>	<i>337</i>
<b>CHAPITRE 8</b>	
<b>TEMPS ET CONTRETEMPS : MYTHES ET REALITES .....</b>	<b>345</b>
A/ MYTHIFICATION, MYSTICISME ET MYSTIFICATION .....	347
<i>a) Des origines et des espèces : mythe, légende et histoire.....</i>	<i>347</i>
<i>b) Résister à la mystification : Du menteur.....</i>	<i>354</i>
B/ MYTHE ET CONTRETEMPS.....	363
<i>a) Des chimères .....</i>	<i>363</i>
<i>b) Le savant fou (ou de l'homme comme animal mythique) .....</i>	<i>371</i>
<b>CHAPITRE 9</b>	
<b>« IL ETAIT UNE FOI... » : LE MYTHOMANE MYTHOLOGUE .....</b>	<b>379</b>
A/ POETIQUE D'UN MYTHE PROSAÏQUE .....	381
<i>a) Le Gai savoir : De l'amusé à l'âme usée .....</i>	<i>381</i>
<i>b) « L'Inquisition » comme métaphore, ou la métaphore comme inquisition .....</i>	<i>389</i>
B/ LE CONTE, RENDU D'EMOTIONS.....	396
<i>a) Psychologie de la foi : Puissance et ressentiment.....</i>	<i>396</i>
<i>b) Du règlement de contes.....</i>	<i>401</i>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>409</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>417</b>
<b>INDEX.....</b>	<b>437</b>



## INTRODUCTION

Hubert Selby Jr. est né en 1928 et a connu la dépression à plus d'un titre, depuis le contexte de dépression économique au sein duquel il a grandi, jusqu'à la dépression nerveuse qui couronna son entrée fracassante en littérature. L'auteur polarisa en effet l'attention dès la sortie de *Last Exit to Brooklyn* en 1964, un premier livre qui n'a laissé personne indifférent et qui l'a assimilé à des extrêmes dont il ne put jamais vraiment s'affranchir : les uns firent de lui un pornographe inculte – « far from being a wise and subtle poet, our guide to this hell-slum is the sort of careless journalist who uses a phrase like “deus ex-machina” ineptly [... and] employs the pornography of sex and violence » (Elliott, 85) –, les autres finirent par l'ériger comme l'un des plus grands génies de tous les temps – « like Whitman, our genius and native son » (Stephens, 397). Cette réaction tranchée s'explique en partie parce que les années soixante aux États-Unis furent marquées par de nombreuses luttes, et que comme l'a souligné Robert Buckeye, « to discuss Selby is to define an ideology » (374). C'est en ce sens que le critique James B. Lane déclarait avec le recul que permettait un article publié en 1974, « Selby's *Last Exit to Brooklyn* seemed to signal the change from the placid 1950's to the polarized 1960's » (302). En effet, qu'il s'agisse des droits civiques ou de la guerre du Viêtnam, il fallait à cette époque choisir son camp, et même s'il ne s'agissait pas pour Selby de prendre ouvertement parti pour les uns ou pour les autres dans des combats particuliers – quand on le comparait aux « Angry Young Men » qui avaient émergés dans l'Angleterre des années 50, comme Alan Sillitoe (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, 1959) et John Osborne (*Look Back in Anger*, 1956), Selby déclarait, « they were socially conscious people making a social statement. I am not. » (Vorda, *Examining*, 289) –, écrire à cette époque équivalait quoi qu'il en soit à entrer dans la mêlée.

Son ouvrage s'est donc nourri d'une réalité conflictuelle dont la violence transcendait les luttes partisans, et l'engagement de l'auteur dans le « combat ordinaire » aux côtés des sans voix et des sans grade qui subissent autant qu'ils perpétuent depuis toujours cette violence, a condamné ses lecteurs à s'engager aussi. Le livre intrigua donc des critiques littéraires plutôt réticents, fut plébiscité par les



lecteurs et – comme la plupart de ses romans – condamné pour pornographie par les ligues morales et autres tribunaux de justice. Très affecté par des attaques incessantes et un succès auquel il n'était pas préparé, il passa donc de la dépression économique à la dépression mentale, ce qui lui valut quelques passages en hôpital psychiatrique et même en prison. S'il retrouva finalement une forme d'équilibre, les romans suivants ne connurent pas pareil succès – *The Room* (1971), *The Demon* (1975), *Requiem for a Dream* (1979), *Song of the Silent Snow* (1986), *The Willow Tree* (1998), *Waiting Period* (2002). Après un bref retour sur le devant de la scène en 2001 pour l'adaptation au cinéma de *Requiem for a Dream*, et l'écriture du scénario d'un autre film, *Inside Job*,<sup>1</sup> il est mort en avril 2004, certain que ses détracteurs l'avaient emporté puisqu'il avait suivi depuis les années soixante une carrière plutôt confidentielle aux États-Unis – *The Demon* n'aurait là-bas pas dépassé les 3000 exemplaires vendus –, jusqu'à se considérer lui-même comme le secret le mieux gardé des États-Unis : « I'm the best kept secret in America, you know ? [...] The established literary world here won't even admit I exist » (Ulin, 23). Cette boutade de l'auteur peut faire croire à une certaine forme de paranoïa, mais la froide lucidité de ce commentaire est confirmée notamment par Rick Moody. À propos d'une soirée d'hommages à Selby en 2004 à New York, à laquelle il fut convié par deux des contributeurs du recueil *Psaumes* entièrement consacré à ce dernier, Richard Pinhas et Jérôme Schmidt, Moody remarquait le « parterre clairsemé » de la salle, et déclarait : « Lorsque j'étais en France tout le monde me parlait de Selby, mais ici il n'intéresse personne » (Pire, 17).

Il est peu probable qu'il ait lui-même vraiment cru à la théorie du complot visant à le cacher aux yeux du monde, et sans doute ironisait-il lorsqu'il pointait ainsi vers un boycott de « l'ordre établi » à son encontre. Comme l'a noté Richard Pinhas en parlant des notions de bien et de mal dans son œuvre, « Selby n'est pas miné par un dualisme de pacotille » (Pinhas, 107). Outre le fait qu'il ait pu être rassuré par la diffusion plus conséquente de ses ouvrages en Europe, il a toujours eu conscience du

---

<sup>1</sup>*Requiem for a Dream*, Réal. Darren Aronovsky, Scén. Hubert Selby Jr. et Darren Aronovsky, Dist. Hellen Burstyn, Jared Leto, Universal : Studio Canal, 2001. *Inside Job*, Titre Original : *Fear X*, Réal. Nicolas Winding Refn, Scén. Hubert Selby Jr. et Nicolas Winding Refn, Dist. John Turturro, Editions Montparnasse, 2004. On peut noter à ce sujet que *Last Exit to Brooklyn* fut aussi adapté au cinéma par Uli Edel en 1989.

fait que chercher à savoir s'il était un bon ou un mauvais écrivain n'avait aucun sens : la vie consiste à naviguer entre ces deux pôles dont les coordonnées changent au fil du temps tant elles sont arbitrairement, idéalement et donc très abstraitement, « définies ». De plus, le refus de céder au dualisme conventionnel qui à ce qui est « bon » oppose ce qui *serait donc* « mauvais » est omniprésent dans ses écrits et explique en partie pourquoi il était hors de question pour lui de modeler la vie de ses personnages de façon à les rapprocher à tout prix de l'idéal de bonté auquel d'aucun aurait pu vouloir les voir correspondre :

So often I will see these people making decisions and taking actions that will lead to a disaster and want to change the story, but I do not have the right to do that. I must simply honor their lives and allow them to follow their own path, and not interfere in the natural evolution of their lives. (*LEB*, « introduction », viii)

Dans ses livres, seule la mort pourrait sceller définitivement le destin d'un personnage, mais il leur est très rarement offert une fin. Leur vie est une succession de choix de directions dans un brouillard épais, chacun d'entre eux pouvant impliquer tout et son contraire, le pire ou le meilleur, alternativement, jusqu'à ce que le récit s'arrête.

L'auteur crée un monde fictionnel au sein duquel règne la méfiance des idéaux pouvant régler une vie : le monde et les hommes qui le peuplent sont dépeints dans tout ce qu'ils ont d'ambigu, et quoi qu'ils veuillent avoir, rien ne doit faire oublier qu'ils n'auront au mieux que ce dont ils ont besoin.<sup>2</sup> Ainsi en évoquant l'inévitable « désastre » auquel les mène « l'évolution *naturelle* de leurs vies », Selby livre un commentaire assez sombre sur l'existence d'êtres qui, s'ils peuvent ne pas être damnés, ne seront certainement pas sanctifiés. Il les montre donc en proie aux errances d'une vie chaotique, et non dans l'attente béate d'une vie meilleure après la mort. Or à l'image de ses personnages ni saints, ni démons, Selby était encore quelqu'un d'autre : probablement moins un pornographe qu'un génie, tout simplement un homme qui est en vie et qui l'écrit. On peut donc emprunter l'interrogation formulée par le critique littéraire WJT Mitchell, qui commentait la très mauvaise critique de *Last Exit to Brooklyn* du *Time Magazine*, mettant en garde

---

<sup>2</sup> Pour (maladroïtement) paraphraser les Rolling Stones : "You can't always get what you want, but when you try sometimes, you might find... and get what you need" (1968).

quiconque aurait l'outrecuidance d'apprécier un livre aussi « grossier » : « Could it be that Selby seems so dangerous precisely because he is an effective and persuasive writer of prose fiction » (Mitchell, 77) ? Il fallait en effet que son talent paraisse pour le moins *potentiellement* dangereux pour que l'univers fictionnel qu'il avait créé soit sanctionné à la fois conceptuellement par la critique littéraire, et socialement par la justice pénale.

L'alliance des représentants de ces deux mondes, celui des idées et celui du quotidien, paraît en effet assez disproportionnée pour seulement convaincre d'éventuels lecteurs qu'ils auraient tout à perdre à lire l'œuvre d'un auteur immoral, *doublé* de personnages scandaleux. D'autant plus lorsqu'on s'arrête sur le fait que tout ce bruit contraste avec le silence qui a enveloppé la suite de sa carrière. Cependant, que les lecteurs aient d'abord été attirés par *Last Exit to Brooklyn* parce qu'il avait été labélisé comme un ouvrage choquant, et se soient ensuite détournés de la prolongation « seulement » littéraire de l'œuvre de Selby, n'indique pas forcément un glissement vers l'indifférence de la part du public. La communication moins importante autour de la suite de l'œuvre est bien le résultat d'un manque d'intérêt médiatique, mais une mauvaise publicité ne sanctionne pas une mauvaise littérature, loin s'en faut. Et puisqu'elle ne suffit pas non plus pour reconnaître une bonne littérature, cette situation de Selby dans « l'angle mort » de la critique littéraire motive un désir d'identification, conçu notamment comme un jeu de rapprochements et de différences avec d'autres auteurs, sans doute plus « visibles », et aujourd'hui moins controversés.

C'est à ce niveau qu'entre en scène l'altérité : quand différents auteurs sont considérés comme étant assez proches pour appartenir à un canon identique. C'est ensuite dans la mesure où le principal intérêt de la situation d'un auteur dans le canon est de permettre l'identification des caractéristiques de son œuvre, que l'identité et l'altérité dépassent la stricte question du canon littéraire. Les caractéristiques de la fiction de Selby servent une quête identitaire qui dépasse les personnages qu'il met en scène, et dépassent la question de son appartenance à un courant particulier de la littérature. L'œuvre de Selby appartient à cette fiction qui reconnaît l'existence de la tentation du nihilisme qui naît chez beaucoup d'hommes confrontés à un monde

qu'ils ne comprennent pas. Elle appartient aussi à cette littérature qui pousse à croire que le chaos n'est pas l'unique réponse qui s'offre à l'homme qui erre, tant en lui-même que dans le monde, aussi violents soient-ils.

C'est aussi pourquoi nous entamons notre étude par l'exploration des courants naturalistes, existentialistes et tragiques, qui pour tout spécifiques qu'ils soient, nous paraissent illustrer le mieux la tendance d'une certaine littérature à se recentrer sur la réalité tragique de la vie humaine que nous relevions à l'instant chez Selby. Cette façon dont en empruntant à ces courants, sans toutefois appartenir à aucun d'eux strictement, Selby construit *ses* personnages et *ses* romans comme *son* œuvre, prendra ensuite forme plus particulièrement dans la seconde partie de notre étude, à travers la question plus spécifique de la place du personnage « Harry » dans le récit selbien. C'est ainsi que la question de l'identité de l'œuvre dans le canon rejoindra le problème de l'identité du personnage dans l'œuvre, notamment à travers la notion de « caractère » qui peut s'appliquer aux deux – et pas seulement parce que le terme « character » désigne un personnage en anglais. Car enfin, dans la troisième partie de cette étude, l'exploration du récit – « muthos » – considéré comme un mythe, placera l'œuvre et le personnage face à la même nécessité de faire preuve de caractère pour survivre. De ces confrontations naîtra la foi dans un homme révolté qui sait, même obscurément, que faire preuve de caractère dans l'existence ne signifie pas forcément qu'il faille s'en remettre à la seule colère qui parfois, permet de faire face au quotidien.

La colère en effet, n'est probablement pas un critère plus fiable que la publicité pour espérer établir si un homme est plutôt un bon ou un mauvais écrivain. Cependant, il s'agit certainement de la meilleure façon d'invoquer la force de « persuasion » que l'écriture viendra efficacement transformer pour dépasser la tentation du nihilisme. Car un texte n'est qu'un déversement fielleux sans conséquences si les mots n'ont pas une portée qui touche à l'universel, un effet et une répercussion sur des lecteurs lui permettant d'avoir ainsi un impact sur la réalité. L'écriture n'est donc jamais seulement un acte d'agression, puisqu'elle exige – même à minima – une mise en forme visant à la communication de l'agression. Ainsi frappé par la tuberculose dans sa jeunesse, donné pour mort plusieurs fois par

différents médecins et vivant souvent de l'aide sociale, Selby expliquait que seul le violent sentiment d'une profonde injustice lui avait permis de tenir les six ans qui furent nécessaires à l'écriture de *Last Exit to Brooklyn* : « When I was writing *Last Exit* I was only aware of the rage and anger within me. I see, now, how necessary that was » (*LEB*, « Introduction », xii-xiii). La question de l'impérieuse « nécessité » rappelle Nietzsche lorsqu'il met en scène un dialogue dans lequel à la question « pourquoi écris-tu », un écrivain répond, « je n'ai pas encore trouvé d'autre moyen de me débarrasser de mes pensées ». Et quand ensuite on lui demande pourquoi il veut s'en débarrasser l'écrivain répond, « Pourquoi je le veux ? Est-ce à dire que je le veuille ? Il me le faut » (*Le gai savoir*, 167). On retrouve dans les deux cas l'inexplicable besoin d'écrire d'un individu qui ne peut faire autrement qu'évacuer ainsi ce dont il s'estime « trop-plein ».

Cependant Selby précise aussi la façon dont il a dû travailler à partir de cette nécessité : si le processus d'écriture fut long c'est surtout parce qu'il devait canaliser cette rage à l'aide de « codes littéraires » qui lui étaient étrangers, et qu'il s'agisse de simplement les appliquer, de les détourner ou de les fuir, il lui fallait les connaître pour « apprendre à écrire » (*LEB*, « Introduction », ix). En somme il faut souligner qu'un écrivain exprime moins sa colère qu'il ne la communique, et les manifestations textuelles de la colère paraissent sans doute d'autant plus violentes qu'elles ne le sont déjà plus. Comme le précise Donald Lathrop dans sa préface à *Man into Wolf* (1948), de Robert Eisler,

Like the anger that drives it, violence is intrinsically neither good nor bad. Its moral evaluation depends upon what status quo is disrupted and the manner in which the disruption occurs. In nature, violence is simply a part of the cycle... energy being transformed [...]. Discontinuity creates distress. (Cité par Mottram, 353)

Le travail d'Eisler était moins littéraire qu'anthropologique et ses théories religieuses ou relatives aux archétypes semblent pertinentes ici parce qu'elles furent attaquées au même titre que les livres de Selby par les ligues morales de tous bords. Eisler appelait à la création d'un nouvel ordre social en analysant son environnement, et il est intéressant que Mottram mette cette démarche en relation avec celle de Selby.

La rupture avec le « statu quo » en ce qui concerne ce dernier tient sûrement autant à la façon personnelle d'exploiter et de transformer sa colère en violence pour l'exprimer, puis en *effet de violence* – ou « force textuelle » – pour la communiquer, qu'à son désir d'appréhender sans complaisance l'homme et son environnement.<sup>3</sup> Parce que chacun de ses ouvrages porte en lui la marque de la Bible, et que le « statu quo » dont il est question ici a pour référent principal la morale judéo-chrétienne sur laquelle les sociétés occidentales se sont construites, étudier son travail revient aussi à se poser la question du bien fondé de toute « évaluation morale ». Or il faut insister sur le fait que poser la question de « l'évaluation » n'équivaut pas à espérer régler le problème du jugement moral dont peuvent être objets les hommes et les œuvres : il ne s'agit pas de distinguer ce qui est bien de ce qui est mal, mais d'envisager les critères et le medium de cette distinction ; « ce droit de maître en vertu de quoi on donne des noms [qui] va si loin que l'on peut considérer l'origine même du langage comme un acte d'autorité émanant de ceux qui dominant » (Nietzsche, *La généalogie*, 29). Au niveau du récit, cela oblige à établir en quoi le langage est « un acte d'autorité » avant même d'imaginer comprendre ce qu'il tend à nommer. En cela l'écriture ne peut être réduite à un exutoire dès lors qu'on envisage son niveau de maîtrise, et que l'on cherche à comprendre la *dynamique* de ce qu'elle exalte. Il est malaisé d'assigner Selby à une tradition littéraire particulière, et le caractère difficilement classable de sa prose constitue sans doute l'objet principal de la méfiance qu'il a toujours fait naître chez ceux qui ont refusé de le considérer comme un écrivain sérieux. C'est pourquoi il y a certainement plus à trouver chez lui, même si dans sa façon de nous peindre les hommes seuls au monde, au sol, immondes, on sera d'abord tenté d'assimiler la colère et la haine qui animent ses livres, à celles qu'ont utilisés les naturalistes : « “Terrible things must happen to the characters of the naturalistic tale”, Frank Norris wrote in 1896, and so it has been ever since » (Pizer, *Theory and Practice*, 15). Il n'y a pas qu'aux personnages des naturalistes qu'il arrive des choses terribles, et tout est dans le « must » de Norris. C'est peut-être parce qu'elle « doit » arriver, comme fatalement, que n'importe quelle chose est

---

<sup>3</sup> « L'effet de violence » et la force de l'écriture dont nous parlons nous ramènent aussi à la poésie, notamment celle de Mallarmé, puisque ce que Sartre dit de lui dans la préface à un recueil de ses poèmes n'est pas sans évoquer la force dont nous poursuivons les manifestations dans l'œuvre de Selby : « Sa violence – je le dis sans ironie – est si entière et si désespérée qu'elle se change en calme idée de violence. Non il ne fera pas sauter le monde : il le mettra entre parenthèses » (*Poésies*, 5).

terrible et nourrit la tragédie humaine que tous les grands auteurs, qu'ils aient été classés parmi les naturalistes ou non, n'ont eu de cesse d'explorer.

On peut en effet noter qu'un écrivain aujourd'hui plus unanimement reconnu qu'à l'époque où il vécut, écrivait dans *Moby Dick* : « This is my substitute for pistol and ball » (Melville, 21). Il parlait de la navigation – vocation qui attira aussi Selby, puisqu'il s'était engagé dans la marine marchande à 15 ans –, et il est intéressant de mettre cette citation en relation avec une autre : « I started writing because I did not want to die having done nothing with my life » (*LEB*, « Introduction », i). C'est par cet aveu d'une simplicité désarmante que s'ouvre l'introduction à *Last Exit to Brooklyn*. Or cette formule lapidaire ne donne pas seulement accès aux histoires d'un homme ; pas seulement accès à son histoire, sa vie, et aux vies qu'il raconte. En évoquant un lien étroit entre la littérature, la vie et la mort, c'est tout un rapport à l'existence par l'écriture qui est mis en jeu. Bien sûr il ne s'agit pas uniquement d'écriture au sens strict du terme : son œuvre est une construction langagière qui met en scène la façon dont, plus généralement, il faut développer une forme de langage pour façonner et ainsi « dialoguer » avec un monde où l'on puisse vivre. Cette dynamique du rapport de l'homme avec son environnement, au-delà des spécificités des genres du naturalisme ou de la tragédie auxquels Selby aura sans nul doute emprunté, devra dans un premier temps résoudre la problématique du style de l'auteur, et faire émerger ce qui dans l'écriture tient d'une quête existentielle qui transcende la notion même de genre.

Selby était écrivain, c'est-à-dire que loin de considérer les écrits vains, il en a fait la pierre angulaire de son existence en concevant ses livres comme autant de rapports au monde nécessaires à sa survie. Et comme l'objet de cette étude n'est ni la biographie ni la psychanalyse d'un auteur, soulignons dès maintenant qu'à leur façon les personnages et les narrateurs, créatures de ces romans, sont également en proie à ce « nothing » d'une vie qui précédait l'écriture pour Selby. Leur survie semble aussi dépendre de la façon dont ils tentent d'échapper au sentiment de l'absurde qui « naît de la confrontation de l'appel humain avec le silence déraisonnable du monde » (Camus, *Sisyphes*, 46), à l'image du personnage principal de *Waiting Period* lancé dans une lente agonie qu'accompagne l'inquiétante étrangeté d'un dialogue par

clavier interposé avec son ordinateur. Il faudra donc tenir compte de la possibilité d'une démarche métafictionnelle, au moins en ce qui concerne le redoublement du message existentiel, puisque Selby est un écrivain qui *communique* son sentiment de la possible *incommunicabilité* entre les êtres. Par ailleurs parler d'écriture dans ce contexte, en évoquant le néant qui la précède et plus généralement semble la border, renvoie à la définition qui en est faite par le philosophe Jacques Derrida, qui introduit le concept d'archi-écriture en tant que « mouvement de la différance, archi-synthèse irréductible ouvrant à la fois, dans une seule et même possibilité, la temporalisation, le rapport à l'autre et le langage » (*grammatologie*, 88). C'est donc précisément ce mouvement, cette possibilité de rapport à l'autre mêlant langage et temporalité – peut-on d'ailleurs avoir l'un sans l'autre ? –, toujours avorté dans ses romans, qui va forger le deuxième temps de cette quête à travers les écrits d'Hubert Selby Jr.

On remarquera que bien qu'ils n'y soient en rien réductibles, ses romans sont notamment traversés par une recherche de l'autre qui correspond en fait à une fuite en avant, pour s'échapper à soi-même encore plus sûrement qu'aux autres, et se trouver différent. Or dans la construction de ses personnages Selby pose le problème de la faillite annoncée de « l'un » dans sa quête d'un « autre » indéterminé lorsqu'il est lui-même instable. De multiples voix articulent les textes de ses romans en formulant – ou tentant de formuler – l'objet de leur existence, mais ces voix sont insaisissables dans le progrès constant du récit. On ne sait pas d'où elles viennent, elles sont le plus souvent anonymes, et même lorsqu'elles sont incarnées par des personnages que l'on nomme, cela ne les rend pas forcément plus identifiables, pas plus qu'on ne peut aisément déterminer ce vers quoi elles tendent. C'est le cas des différents « Harry » – prénom que l'auteur appréhende dans une interview publiée dans *Psaumes* comme « commun et quotidien » (Schmidt, 51) –, qui forment une longue série de personnages qui partagent plus qu'un nom. Harry est un personnage récurrent dans les romans d'Hubert Selby Jr, mais il faut distinguer le stéréotype que recouvre ce prénom des créatures qui en sont affublées, et qui semblent être autant d'avatars d'un même concept transcendant.<sup>4</sup> Dans un article qu'il consacre à son mentor Gilbert Sorrentino, Selby parle du sujet de prédilection qu'était l'article

---

<sup>4</sup> « Concept transcendant » que faute de mieux pour l'instant, nous assimilons ici à l'identité, ou encore, à la personnalité.



« the » pour eux. Le fait que cet article détermine indifféremment une voiture et un individu – « the car » and « the wife » – lui a notamment fait prendre la décision de toujours garder à l'esprit lorsqu'il écrit, qu'un individu est strictement différent d'une voiture : « people are not inanimate or impersonal objects [...], they are alive and breathing and have value far different and more precious than *the car* » (Selby, « Gilbert Sorrentino », 50). Le prénom commun « Harry » introduit la notion de déclinaison qui fait naître la différence à partir du même par un personnage qui serait tout le monde – un être vivant doué d'une personnalité – et personne à la fois – à qui il serait difficile d'attribuer une identité fixe. Les désirs d'Harry le distinguent des choses inanimées du monde, et cette définition peut-être un peu naïve de la personnalité implique de comprendre comment cette animation le pousse à se rêver en maître de son existence, et à faire de cette forme de croyance en soi sa plus grande méprise.

Depuis son premier roman jusqu'au dernier, qu'il hante les pages au détour d'une histoire ou bien qu'il en soit le fondement même, il y a toujours un Harry qui ne vous veut pas plus de bien que son homonyme au cinéma.<sup>5</sup> Ils paraissent moins immoraux qu'amoraux, mais sont quoi qu'il en soit « différents et plus précieux » qu'un « objet inanimé », et ce même si leur caractère insaisissable est renforcé par le fait qu'ils semblent créés « ex-nihilo », sortes de poupées sans histoires suspendues dans ce que Selby désigne comme « la négation de la temporalité ». Pourtant le fait qu'ils soient sans passé n'induit toutefois pas qu'ils soient sans histoire. Selby justifie par exemple l'évolution de ses personnages dans des romans affranchis de la temporalité comme la meilleure façon de représenter l'immédiat : « But where I think the immediacy really comes from [...] is from my belief that time does not exist. [...] The only thing approaching timelessness is right now » (Ulin, 34). D'abord on note que même l'instant présent n'exprime l'immédiateté que par défaut – « the only thing *approaching* » –, ce qui pose la question de savoir s'il est seulement possible d'exprimer l'absence de temps. Mais cette position à propos du temps sous-tend surtout qu'on n'existe qu'au présent, et que l'identité correspond à dire « je suis », et non « j'étais » ou « je serai ». Ainsi cette quête d'une existence

---

<sup>5</sup> Référence au film *Harry, un ami qui vous veut du bien*, Réal. Dominik Moll, Dist. Laurent Lucas, Sergi Lopez, Mathilde Seigner, Prod. Michel Saint-Jean, France, 2000.

atemporelle est problématique si l'on considère que savoir qui l'on est dépend en partie de qui est l'autre, celui que l'on n'est pas, c'est-à-dire aussi celui que l'on n'est plus ou que peut-être on sera. Prendre le parti d'écrire l'instant présent pour s'extraire du temps n'est pas neutre – même si nier la temporalité ne suffit sans doute pas à l'annuler – et pose la question de savoir si l'écriture doit la fixer hors du temps et la suspendre, pour être le lieu où se révèle une identité qui normalement se dissout dans un monde en mouvement la condamnant à l'instabilité.

Pour Derrida par exemple, « l'écriture ouvre le champ de l'histoire, du devenir historique » (*grammatologie*, 42). Il est possible d'articuler ces deux visions du monde pour essayer de définir l'identité comme quelque chose qui n'est saisi qu'à l'instant présent et ne peut se concevoir dans la durée que comme une quête à jamais inassouvie. À l'image de la nuance qui est faite entre « l'histoire » et « le devenir historique », sans doute faut-il moins parler d'être que d'être en devenir dans les romans de Selby. Il faudra alors établir, pour continuer à parler en termes derridiens, s'il n'y a de « différences » que dans la « différance », en se demandant avec Selby quels liens complexes tissent et constituent plus qu'un individu présent, un personnage prisonnier du temps, condamné à perpétuellement devenir ce qu'il est. Rejoignant l'entame de cette étude dans le fait qu'un écrivain, quelle que soit sa place dans le canon, écrit peut-être toujours la même histoire, qui se répète au cours de l'Histoire de l'humanité, l'identité du personnage Harry permettra l'ouverture sur la dimension mythique de toute histoire humaine. Qu'il s'agisse de l'histoire d'un homme, du monde ou de l'humanité, l'identité comme l'histoire est sans doute un récit.

Enfin au cours d'une identité qui se raconte, se mêlent au récit mythique qui l'exprime, les histoires qu'on se raconte quand on se ment à soi-même – les mystifications. Barthes écrit dans *Mythologies*, que le mythe « donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat », et il ajoute « [qu'] il fonde une clarté heureuse ; les choses ont l'air de signifier toutes seules » (253). Barthes s'en prend plus précisément au constat d'évidence auquel s'en remettent les classes dominantes de la société :

Le fondement du constat bourgeois, c'est *le bon sens*, c'est-à-dire une vérité qui s'arrête sur l'ordre arbitraire de celui qui la parle. [... Ou encore] une interdiction à l'homme de s'inventer. Les mythes ne sont rien d'autre que cette sollicitation incessante, infatigable, cette exigence insidieuse et inflexible, qui veut que tous les hommes se reconnaissent dans cette image éternelle et pourtant datée qu'on a construite d'eux un jour comme si ce dût être pour tous les temps. Car la Nature dans laquelle on les enferme sous prétexte de les éterniser, n'est qu'un Usage. Et c'est cet Usage, si grand soit-il, qu'il leur faut prendre en main et transformer. (268)<sup>6</sup>

Les choses ne signifient jamais toutes seules. Elles sont ce qu'on nous dit d'elle, et ce qu'on se répète qu'elles sont. À travers son œuvre, Selby a montré comme bien d'autres que tout ce qui est une réalité pourrait aussi être autrement, ne serait-ce que sous forme de fiction. Il n'a cessé de chercher à justifier une foi dans l'existence qui n'est nommée nulle part dans le récit bavard d'une vie qui fournit des croyances déjà construites, mais qui pourtant existe. Son œuvre en somme est un appel, et vaut surtout parce qu'elle est une quête d'invention.

---

<sup>6</sup> Barthes parle de l'image de l'homme irresponsable.

## Première partie - Seul au monde, au sol, immonde

À propos de *Last Exit to Brooklyn* Selby déclarait distinguer le personnage littéraire que l'on « présente » d'une autre chose, plus vivante peut-être, que l'on « montre » : « je ne veux pas vous présenter un personnage littéraire, je veux vous montrer Harry et Vinnie » (Bayon, 91).<sup>7</sup> Par cette démarche il inscrivait son œuvre dans la longue tradition des écrivains ayant tenté de s'approcher au plus près de la réalité, jusqu'aux naturalistes ayant ouvert le XXe siècle dans l'observation scrupuleuse de l'homme et de son milieu en vue d'une retranscription la moins artificielle possible de l'existence. Mais l'écriture est toujours un autre monde. Il est en ce sens difficile d'étudier son œuvre sans poser le problème du degré de médiation qu'imposent ses créations fictionnelles, et il semble tout particulièrement intéressant dans son cas de l'aborder plus précisément par le biais de ce qu'implique la *re-création* artistique d'une réalité dominée par la violence. Car qu'est-ce que vouloir « montrer Harry et Vinnie » au lieu de « présenter un personnage littéraire » ? Cette question traverse son œuvre, et à défaut de pouvoir y répondre directement et en une phrase, on peut déjà noter que pour Selby cela passe par le fait de les faire voir *l'un contre l'autre* dans des histoires conçues comme autant d'artefacts permettant d'exprimer comment leurs rapports quotidiens de proximité, loin de les rapprocher, les voient se battre, se débattre, tuer et se tuer.

On lui a à ce sujet reproché de sombrer dans le misérabilisme glauque en ne montrant que les aspects les plus sombres de l'existence, lui opposant que nous ne sommes pas tous comme Harry, des « bêtes humaines », imbéciles et meurtrières, certains allant même jusqu'à faire de ses personnages d'irréalistes « mutants bestiaux » (Lane, 303).<sup>8</sup> Or la problématique du lien entre une personne et un personnage rejoint celle qui lie l'homme et la bête dès lors qu'on considère que son rapport au réel est celui d'un conteur : l'animalité est aussi au cœur des contes de

---

<sup>7</sup> Distinction entre « présenter » et « montrer » qui n'est pas sans évoquer celle qu'avant lui James établissait entre « telling » – où le narrateur est présent et contrôle – et « showing » – où le narrateur est plus en retrait –, pour mettre en lumière les variations dans la médiation narrative.

<sup>8</sup> « Bestial mutants », ma traduction.

fées, et le fait que ces derniers mettent en scène des bêtes ne les cantonne pas au sens moderne et réducteur du terme, qui voudrait que le conte vienne s'opposer strictement à la vie.<sup>9</sup> Selby est un conteur selon la définition de Bruno Bettelheim, qui pensait que les contes ne sont pas des bluettes sucrées et colorées promettant aux personnages un bonheur perpétuel qui contrasterait avec le monde du lecteur, le « vrai » monde et son lot de grisailles et de souffrances.<sup>10</sup> Si l'on s'y attarde, la conclusion « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants » est une formule qui achève nombre de contes sans toutefois constituer un point final au développement des personnages : d'abord parce que se marier et avoir des enfants est à la fois la fin d'une vie et le début d'une autre, et surtout parce que les contes n'assoient pas le mariage et la procréation comme le but ultime de l'existence mettant fin à la quête du bonheur. Même s'ils indiquent qu'établir « un lien vraiment satisfaisant avec l'autre » est la seule « façon de moins souffrir de la brièveté de la vie » (Bettelheim, 26), les contes disent avant tout « à l'enfant que la plus grande partie de son angoisse lui vient de ce qu'on lui a raconté ; et que tout peut être différent s'il voit les choses directement, comme de l'extérieur » (428). Sans anticiper d'avantages sur la suite de notre étude, notons que cette méfiance vis-à-vis des modèles et la variation sur le thème du conteur d'histoires animent toute l'œuvre de Selby. Nous aborderons ici ces notions par le biais du naturalisme et de l'existentialisme, deux façons de raconter la vie qui convergent pour former une seule vision tragique que nombre d'auteurs *adoptèrent*, et que Selby aussi *adapta*.

---

<sup>9</sup> Nous retrouverons la problématique de l'homme et de la bête à la fin de notre étude, à travers la notion de conte précisément, que nous ne développerons pas ici. La question de l'animalité de l'homme paraît s'insinuer partout et de tout temps, sans se laisser enfermer dans un genre particulier.

<sup>10</sup> Selby s'inscrit ainsi contre l'adage populaire selon lequel lorsqu'elle est dure, « la vie n'est pas un conte de fées ». Chez Selby, ça n'est pas parce qu'elle est dure que la vie n'est pas un conte. La vie n'est de toute façon jamais un récit de fiction – qu'il s'agisse d'un conte, d'un poème épique ou d'un récit réaliste –, et cet adage pose dans une autre perspective, en mettant en relation la vie et le récit, la question de l'artificialité de l'œuvre d'art qui va nous préoccuper plus généralement – c'est-à-dire au-delà du conte de fée pour l'instant.

## Chapitre 1

### Un monde à hauteur d'hommes pas à la hauteur

Selby est le témoin des époques qu'il a traversées. Cependant même si *Waiting Period* (2005) rend compte d'un monde ayant changé par rapport à celui de *Last Exit to Brooklyn* (1964), l'auteur conserve une approche relativement identique dans les deux ouvrages. Ainsi s'il est possible de considérer que Selby s'inscrit dans la tradition du témoignage naturaliste qui restitue l'état du monde au moment où il est observé, son style d'écriture est une variable qui, sans en être affranchie totalement, n'est pas réductible aux contraintes temporelles du naturalisme. Il doit beaucoup à ceux qui ont fait « bouger les lignes » en littérature, comme Zola en France ou Frank Norris et Stephen Crane aux États-Unis, dont il « complète l'assaut naturaliste » contre une tradition Américaine jusqu'alors très raffinée selon Giles.<sup>11</sup> Cependant comme l'a souligné un critique à propos de *Last Exit to Brooklyn*, « Naturalism does not go this far on its own. Selby is pushing for something else » (Elliott, 84). Puisque le naturalisme est l'« école littéraire et artistique du XIXe siècle qui, par l'application à l'art des méthodes de la science positive, visait à reproduire la réalité avec une objectivité parfaite et dans tous ses aspects, même les plus vulgaires », il ne pouvait en être autrement : Selby n'appartenant pas au XIXe siècle, et bien qu'à l'instar d'un « Zola [il] soumet[te] l'individu au déterminisme de l'hérédité et du milieu », il ne s'agit plus du même milieu.

---

<sup>11</sup> Pour la référence à James Giles, voir *Understanding Hubert Selby Jr*, 42 : « to complete the naturalistic assault on the genteel tradition in American literature begun by Frank Norris and Stephen Crane in the 1890s ». Ma traduction. L'encyclopédie Larousse définit la « genteel tradition » comme « l'ensemble des conventions sociales et morales de la bourgeoisie américaine à la fin du XIXe siècle ». Ce courant serait hérité du puritanisme, et dans un article récent on trouve pour l'illustrer la citation d'une phrase du poète James Russell Lowell, qui fut l'un de ses représentants les plus illustres : « no man should describe any activity that would make his wife or daughter blush » (Thiruvankadam, 32).

Au-delà du changement dans l'environnement qu'il prend pour modèle, il faudra aussi dépasser les généralités des définitions du naturalisme pour entrer un peu plus avant dans les détails de la représentation « objective parfaite » de la réalité qu'il paraît impliquer, pour voir comment s'articulent les variations nées d'un même désir d'observation appliqué à des milieux différents.<sup>12</sup> L'écrivain est aussi cet individu en proie au déterminisme, et le chemin parcouru vers cette « autre chose » qu'il poursuivait en partant du naturalisme est aussi essentiel que « la chose » elle-même, pour comprendre l'expression « *this far* » qu'emploie Elliott, et qualifier *l'objectif* de Selby.<sup>13</sup>

## A/ Naturalisme altéré et nature de la réalité

### a) *La localité et l'étranger*

Lorsque Selby « va loin » – *this far* – c'est d'abord dans la façon qu'il a de montrer des personnages lancés sans freins vers « nulle part ». Il fait notamment preuve d'une impitoyable cruauté quand il s'attache à la violence s'épanouissant sans bornes au sein d'un environnement borné, laissant ainsi libre cours au sentiment d'étouffement qu'implique cette absence d'échappatoire. C'est systématiquement le cas depuis son premier ouvrage *Last Exit to Brooklyn*, qui comme son titre l'indique se déroule dans le quartier de Brooklyn et dont – comme son titre ne l'indique pas immédiatement – on ne sort que lors de brèves incartades.<sup>14</sup> Un éditeur a notamment

---

<sup>12</sup> Si l'on dépasse les définitions du naturalisme données par le Larousse que nous citons ici entre guillemets, et que nous examinons plus avant les écrits naturalistes, il faudra notamment garder à l'esprit que la « science positive » qu'ils adaptent à l'art reconnaît que le seul fait de l'observer modifie déjà le milieu.

<sup>13</sup> Selon deux des définitions du terme « objectif » : à la fois « le but » poursuivi et « le système optique » qui influe et permet de former l'image de ce qu'on observe ou poursuit (et qu'on ajoute à un appareil photographique par exemple).

<sup>14</sup> A l'image d'Harry qui dans « *Strike* » s'échappe plusieurs fois pour vivre son autre vie : il fuit parfois son foyer hétérosexuel de Brooklyn pour retrouver hors du quartier sa vie d'homosexuel, et sauver les apparences. Mais comme les autres il y revient et y reste à la fin de l'histoire.

placé comme illustration sur la couverture du livre, le panneau routier qui signale cette « dernière sortie vers Brooklyn », plaçant ainsi ouvertement le lecteur dans la position du conducteur qui depuis le périphérique contemple Brooklyn en contre bas : c'est à lui de choisir d'entrer ou non, le mouvement est à sens unique, de l'extérieur vers l'intérieur.<sup>15</sup> Ainsi l'impression que ce quartier est un piège émerge lorsqu'on s'arrête sur le choix de la dernière sortie *vers* Brooklyn – « last exit to Brooklyn » –, et qu'on considère qu'il s'est fait au détriment du titre qu'aurait pu être « Last Exit *from* Brooklyn » – pour reprendre une réflexion initiée par Norman Spinrad, qui dans *Psaumes* attribue ce choix de titre au fait que « chez Selby, les personnages n'arrivent jamais » (Schmidt, 119). En effet, la mise en relief de la possibilité d'entrer sur la couverture signifie aussi par son omniprésence, l'absence totale de sortie mentionnée. Cette idée du piège – dont la caractéristique est généralement d'attirer et de surprendre la proie – est renforcée ici par le fait qu'en plus d'être à sens unique, le voyage vers Brooklyn est issu d'un choix qui doit s'effectuer rapidement, puisqu'il s'agit de la dernière sortie signalée, et donc aussi, de la dernière chance d'entrer. Dès la lecture du titre, il est donc possible de comprendre que la vie des personnages ne se déroule pas dans l'espace infini des États-Unis, ni même dans la tentaculaire New-York, mais bien entre les murs imaginaires fermant un quartier sur lui-même – un peu à la façon dont la couverture isole artificiellement le texte du monde. La mention de la « dernière sortie » parachève l'idée d'une vie confinée, contrainte et jalonnée d'ultimatums dont l'urgence fait que rien ne semble exister au-delà de l'instant du choix qu'ils imposent.

L'idée qu'on n'échappe pas à son quartier – qu'il n'y a pas de *last exit from Brooklyn* –, est énoncée de façon sans doute plus explicite dans *Requiem for a*

---

<sup>15</sup> Dans un entretien qu'il accorda au New York Times, Stuart Goldenberg précise à ce sujet : « It's not just a fictional device. The literary history "Remarkable, Unspeakable New York", by Shaun O'Connell, identifies the source as a sign on the Gowanus Expressway, just before the entrance to the Brooklyn-Battery Tunnel. The exit leads to "a wasteland of docks, abandoned factories, bars, slums and housing projects, structures left for the down-and-out of the city", he wrote » (Pollak, 3). La source est ailleurs confirmée par Selby, qui évoque en plus le panneau de la Belt Parkway qui lie Brooklyn au Queens (Vorda, « Examining... », 292).



*Dream*<sup>16</sup> lorsque les deux héroïnomanes Harry et Tyrone décident sur un coup de tête, en pleine période de pénurie de drogue, de quitter leurs quartiers pour un aller-retour rapide en Floride :

They had driven all night and they realized they couldn't just jump on the subway or grab a cab and get to where they wanted to go [...], they had passed the point of no return. [...] Neither one of them had ever left the state of New York before, and the only time Harry had left the city was when he was a kid [...]. They were becoming more and more overwhelmed by the strangeness of the countryside. They became increasingly quiet. [...] The area around the highway seemed to be getting closer somehow. (258)

Les deux personnages sont terrifiés à l'idée d'être loin de chez-eux, et ce même s'ils y vivent l'enfer : « Scufflin those fuckin streets in this mutha fuckin panic was like death man, but it was better than this » (259). Ils sont nés et ont grandi à New York, entre Brooklyn et le Bronx, et l'habitude d'évoluer dans cet univers restreint dont ils connaissent chacun des codes, chaque recoin de chacune des rues, rend leur irruption dans un univers différent insupportable. Même si les alentours de la route « semblent se rapprocher », ça n'est pas vraiment l'espace en lui-même qui les oppresse : l'environnement n'est même jamais décrit, si ce n'est par « l'étrangeté de la campagne » qui les submerge. Le malaise et le vertige sont entièrement provoqués par la prise de conscience de l'éloignement de la ville, créant un étrange parallèle avec la sensation de manque que provoque la drogue. Le piège fonctionne parce que les personnages ne peuvent pas plus échapper à la ville qu'à l'héroïne : ils préfèrent l'expérience mortifère de leur vie citadine routinière, à l'infini des possibles qu'offre tout ce qu'ils ne connaissent pas. Ainsi même lorsqu'ils sont physiquement hors de son enceinte, ils ne sont jamais hors de son emprise et *ne s'en sortent pas*<sup>17</sup> : certes ils sortent du Bronx, mais ce n'est que parce qu'ils sont en quête d'héroïne à rapatrier le plus rapidement possible vers les si rassurantes ruelles où règne la « panique » de son trafic. Cette échappée fonctionne comme si l'urgence du quotidien était un piège rassurant : *réagir* à la panique et à la violence de leur environnement immédiat – du Bronx pour le jeune noir Tyrone et de Coney Island (Brooklyn) pour le jeune blanc

---

<sup>16</sup> On notera à ce sujet qu'en français *Requiem for a Dream* fut étonnamment traduit par *Retour à Brooklyn*, sans doute pour des raisons commerciales, et pour rappeler le succès de *Last Exit to Brooklyn*.

<sup>17</sup> Ils n'arrivent pas à gérer la situation, c'est-à-dire qu'ils ne sortent pas des schémas éculés de leur vie citadine et n'échappent donc pas à leur quartier.

Harry –, les protège des choix et de la mise en perspective qu'imposent des projets à long terme nécessitant qu'ils *agissent* – comme le simple fait de s'organiser en vue d'aller à Miami.

Dans *Last Exit to Brooklyn*, la première nouvelle – « Another Day Another Dollar » (3-12) – est en ce sens exemplaire : en bon piège elle est circonscrite, puisqu'elle garantit l'unité d'un lieu clos, et circulaire, puisqu'elle présente des personnages qui tournent en rond sans issue.<sup>18</sup> Le titre nous informe à nouveau quant au contenu de l'histoire en l'inscrivant dans le domaine de la routine et de l'absence de perspectives d'une population particulière : c'est une expression populaire héritée du XIXe siècle, époque à laquelle les marins payés à la journée l'utilisaient pour signifier qu'un jour de plus travaillé – « another day » – correspondait très exactement à une somme d'argent gagnée – « another dollar ». Elle est toujours utilisée de nos jours et signifie par extension le fatalisme qu'inspire le fait que tous les jours se ressemblent et s'assemblent pour former le quotidien, invitant donc à considérer le déroulement de la soirée que relate la nouvelle comme une soirée parmi d'autres, toutes identiques. Cette idée se confirme dès la seconde phrase qui recycle le mot du titre et en fait le prolongement logique – même si la répétition du mot « night », ainsi que sa substitution au mot « day », introduisent déjà le ton plus particulièrement sombre de la nouvelle : « *Another drag of a night in the Greeks, a beat up all night diner near the Brooklyn armybase* » (3, c'est moi qui souligne). Les personnages de l'histoire passent toutes leurs nuits en bande dans un seul et même bar jouxtant une base militaire, et ce soir là, ils en sortent deux fois, chaque fois pour se battre. La première ils s'occupent à un jeu consistant – pour ceux qu'on serait tenté de désigner abstraitement comme un cercle « d'amis » – à concrètement former *un cercle*, au centre duquel l'un d'entre eux est poussé puis frappé par les autres jusqu'à ce qu'il réussisse à prendre sur le fait celui qui le tape, ou que finalement, l'assemblée se lasse – « they formed a circle around him and he turned slowly jerking his head quickly trying to catch the one punching him so he would replace him [...] but they got bored » (5). La seconde fois qu'ils sortent, ils *encerclent* et

---

<sup>18</sup> La construction circulaire des histoires est plus que fréquente chez Selby, c'est pourquoi nous y reviendrons régulièrement, en expliquant de plus en plus clairement nous l'espérons en quoi elle reflète le motif musical, fondamental chez Selby, de la variation sur un même thème.

tabassent un soldat – « They formed a circle and kicked » (8-9).<sup>19</sup> Et ainsi va leur vie, d'une absurde bagarre à une autre dans un déchaînement de violence « dantesque », sans but et sans mobile : de cercle en cercle, enfermés dans le plus grand cercle que forme Brooklyn.

Cependant, en comparant un cercle à l'autre, on note tout de même que la mobilisation commune contre les soldats importés dans leur quartier semble être la seule chose qui leur permette de ne pas se battre entre eux et de serrer les rangs pour former la communauté de Brooklyn. En se mobilisant contre un soldat, les jeunes du quartier cessent de s'entretuer, et le sacrifice du soldat empêche directement la violence de se répandre au hasard dans la communauté. De plus cette mobilisation contre l'ennemi commun, l'étranger au quartier, cet « autre » homme qu'on leur impose, dépasse le cercle des personnages centraux et est commun à toute la population locale : les mêmes qui sortent après la bataille, n'ont rien vu et demandent ce qui s'est passé – « people occurred in doorways and from bars asking what happened » (9) – soutiennent ensuite sans réserve les mensonges du jeune du quartier contre la version des soldats – « they yelled that they saw the whole thing that the drunken rebels had started it, they insulted the boys wife » (11).<sup>20</sup> La ponctuation est utilisée avec parcimonie par Selby et il est intéressant de noter ici la virgule après « that the drunken rebels had started it, » qui marque une pause et vient mettre en relief la proposition suivante, précisant l'identité des « rebelles ivres ». En effet, dans le contexte d'un affrontement entre des civils et des militaires l'expression « drunken rebels » devrait désigner les civils, alors qu'ici elle est utilisée par la population pour désigner les soldats.<sup>21</sup> En plus d'accentuer l'effet de surprise provenant de la confusion des valeurs traditionnelles, cette mise en relief attire l'attention sur le comportement corporatiste particulier de la population : à l'esprit de corps

---

<sup>19</sup> On lira à ce sujet avec intérêt le cinquième chapitre de l'ouvrage de James Giles *The Naturalistic Inner-City Novel in America: Encounters with the Fat Man*, intitulé en référence au jeu auquel jouent les jeunes dans ce passage, « The Game of Mum as Theme and Narrative Technique in Hubert Selby's *Last Exit to Brooklyn* » (119-138). Sans s'arrêter sur le motif de la circularité, il y abordait déjà les rapports qu'entretient Selby avec les naturalistes américains.

<sup>20</sup> Celle que le garçon présente comme sa femme (10) est en fait une prostituée avec laquelle il a eu des mots : c'est parce qu'il l'a lui-même frappée qu'il a été insulté par d'autres prostituées, et c'est parce qu'elles accompagnaient des soldats goguenards, que les deux groupes sont entrés en conflit (9).

<sup>21</sup> Nous reviendrons plus précisément sur la connotation du terme « rebels », qui qualifiait les soldats sécessionnistes durant la guerre civile ayant opposé le nord au sud des États-Unis.

caractérisant normalement l'armée répond celui des habitants de Brooklyn désignant les autres, les étrangers que sont ces militaires importés des quatre coins des États-Unis, comme étant les fauteurs de trouble. Le plus important est de remarquer ici que chacun est l'ivrogne de l'autre, chacun s'estimant sobre, alors que l'assemblée paraît globalement constituée d'ivrognes puisque les témoins sortent des bars, les jeunes du quartier sortent d'un bar et les soldats viennent d'être expulsés – et pas métaphoriquement cette fois, comme ils semblent l'être du quartier – d'un bar où ils s'étaient plus tôt battus avec des marins. Ce climat d'ébriété générale alimente le doute sur les prises de positions des deux groupes qui s'affrontent, et pousse à se demander quelle est la nature de l'ivresse collective qui fonde ce que nous sommes tentés de désigner comme « la communauté de Brooklyn ».

À propos des motifs donnant lieu à cet affrontement, notons aussi que parce qu'ils étaient plus nombreux les jeunes du quartier ont finalement eu le dessus, mais qu'au départ Freddy était seul dans la rue avec la prostituée et que le soldat étant avec deux de ses amis, en position de force, il l'aurait lui aussi tabassé s'il l'avait pu : « The soldiers stopped laughing and started crossing the street toward Freddy. We'll cut your niggerlovin heart out. Freddy yelled and the others ran from the Greeks » (8). C'est en se voyant soudainement en infériorité numérique que les soldats se ravisent et s'enfuient. L'un d'entre eux fait un mauvais choix de fuite, se retrouve isolé et est mis en pièces par celui dont il aurait bien aimé faire sa victime un instant plus tôt. Donc si les rôles s'inversent, la situation reste la même, correspondant dans les deux cas à la définition que fait René Girard du phénomène du bouc émissaire lorsqu'il compare acharnements divin et humain :

Il y a toujours allusion au même motif fondamental, la mise à mal d'une victime solitaire par une multiplicité d'ennemis. C'est la même violence de part et d'autre. C'est elle qu'il faut interroger pour comprendre le rapport des deux styles. C'est le véritable « référent », mal dissimulé dans les menaces [...]. (*La route antique...*, 33)

C'est aussi la violence et elle seule, sans se laisser distraire, qu'il faut interroger pour comprendre les rapports entre les deux groupes qui nous occupent. La violence qui anime tous les protagonistes est la même, quel que soit le groupe qu'ils choisissent et les raisons qu'ils invoquent – qu'elles soient divines ou comme dans cet exemple,

absurdement humaines.<sup>22</sup> La menace du soldat – « cut yur niggerlovin heart out » – est en ce sens explicite, car elle « dissimule » mal la violence à laquelle elle se résume entièrement. Il en va de même pour celle formulée par Freddy et à laquelle cette dernière répond : « ya cotton pickin bastards » (8). Les deux insultes sont identiques parce qu’elles sont un concentré de haine construit autour de la même image péjorative du « ramasseur de coton » anachronique, ne renvoyant pas à une quelconque réalité, qu’elle désigne le « nègre » ou le paysan pauvre.<sup>23</sup> Emblématiquement cette image commune, loin d’exprimer une opposition pouvant motiver leur antipathie mutuelle, constitue par la violence aveugle qu’elle exprime un pont tendant à rapprocher les deux groupes, accentuant ainsi encore un peu plus l’absurdité du conflit aboutissant à « la mise à mal de *n’importe quelle victime* solitaire par une multiplicité d’ennemis » dont parle Girard. La communauté que forment les habitants à donc beau être « de Brooklyn », elle se définit plus par la haine de la victime à laquelle elle s’oppose que par rapport à l’amour d’un quartier qui les rassemble. La cohésion est toujours de façade chez Selby.

La pulsion grégaire qui fait que soudainement la population est capable de faire bloc contre l’étranger ne doit donc pas faire oublier que la foule agit ponctuellement et *sans raison* : elle agit à la fois sans motif précis et, plus globalement, de façon déraisonnable. Dans cet épisode, le retour des gens chez eux et leur sortie sont décrits de manière symétrique : « The bodies went back in the doors and bars and the heads in windows » (11) répond à « Heads popped from windows » (9), insistant sur l’aspect mécanique, instantané et déshumanisé de la juxtaposition des corps dans un même endroit. Ils sont attirés par le bruit dans la rue, répondent aux cris de l’affrontement et seuls « les corps » sont mentionnés car les spectateurs n’ont pas besoin d’autre chose pour seulement *assister* à l’attraction du moment. La façon dont ils accablent le soldat aide sans doute le jeune du quartier, mais l’accent

---

<sup>22</sup> Nous reviendrons inmanquablement sur la dimension divine du processus de victimisation qui est au cœur de l’œuvre selbienne.

<sup>23</sup> Les deux insultes se complètent dans leur absurdité, puisque l’image du « ramasseur de coton » qui pourrait évoquer l’esclave « nègre » dans ce contexte particulier d’insultes racistes, est employée par Freddy pour assimiler le soldat au statut de travailleur des champs de tout temps dévalorisé, et ce quelle que soit la couleur de peau du travailleur. Ainsi qu’il s’agisse de dénigrer l’esclave ou le paysan blanc du sud des États-Unis, la violence de l’insulte n’a d’égal que son absurdité (en général, et à plus forte raison dans le Brooklyn des années 1950-60).

est mis sur le déclenchement comme programmé de la haine de l'autre qui s'impose dans *l'assistance* sur la possibilité d'*assister* Freddy. D'abord aucun ne le connaît personnellement puisque tous ignorent jusqu'à son nom, le désignant par l'expression affective mais neutralisante « the boy » (8), et ils le défendent seulement comme l'un des leurs face à un représentant des étrangers. De plus, au moment des explications par les protagonistes de la bagarre devant un policier de Brooklyn, un soldat reprend les insultes : « All yuhgoddamn yankees are the same. A buncha no good niggerlovin bastards » (10-11). Dans le contexte des luttes sociales pour les droits civiques des années soixante, ce retour des tensions entre le nord et le sud héritées de la guerre de sécession ancre le récit dans la problématique du racisme ordinaire. La référence aux « yankees » qui seraient de « sales bâtards amis des nègres », éclaire en effet celle faite aux « drunken rebels » dans l'échange qui a lancé la bagarre déjà mentionné plus haut : le terme « rebels » désignait à l'époque les soldats sudistes partisans de la sécession d'avec le nord, et on retrouve donc bien littéralement l'opposition entre les fermiers racistes du sud et les nordistes défenseurs de la cause noire. Cette association rend alors bien compte des tensions dites « raciales » régnant aux États-Unis à l'époque.<sup>24</sup> Les individualités s'effacent devant des luttes qui les dépassent, et ce même si elles n'ont rien à voir avec la situation qui occupe tous les protagonistes. Il n'y a jamais aucune référence explicite à la couleur de peau des habitants, mais comme le soldat les accuse sans distinction « d'aimer les nègres » on peut penser qu'ils ne sont pas eux-mêmes noirs de peau, et cela confirme qu'il n'y a aucune autre raison à ces insultes que le climat général de tension raciale. Comme le signale Girard, nous avons donc affaire « au même motif fondamental » répété du groupe choisissant une victime unique dont « le seul référent » est la violence de l'acharnement collectif.<sup>25</sup>

L'aspect mécanique et cyclique du récit répond notamment à ce choix des automates du quartier qui en dernier ressort, ne sachant pas ce qui se passe, choisissent d'accabler l'autre identifiable à son uniforme. En effet, au-delà de la signification même de cette expression, la construction répétitive du titre –

---

<sup>24</sup> Ayant notamment donné lieu aux assassinats des représentants de *la* race humaine que sont Kennedy (1963), Malcolm X (1965) et Luther King (1968), pour ne citer que trois des illustres victimes de cette période troublée.

<sup>25</sup> Qu'il s'agisse de la population contre l'étranger au quartier ou des racistes contre « le noir ».

« Another... Another » – correspond en miniature à la construction de la nouvelle qui s’ouvre sur, « They sprawled along the counter and on the chairs » (3), et se termine par, « They laughed and sprawled along the counter and on the chairs » (12). Qu’ils jouent à se battre « entre eux » ou qu’ils se battent « vraiment » contre un « autre » ne fait aucune différence pour eux : il s’agit dans les deux cas de se lever du comptoir pour s’y rassoier un peu plus tard, et entre le début et la fin, les deux bagarres se déroulent selon un rituel identique les voyant se lever, sortir, s’ennuyer, se défouler sur ce qui est à leur portée – d’abord leur ami Harry, ensuite « le soldat inconnu » –, rentrer s’asperger d’eau aux toilettes et se rassoier. On remarquera seulement que le personnage de Freddy est confirmé dans un statut de « mal Alpha » au sein de la « meute » quand il provoque la police et plaisante, en disant notamment que leur victime simule alors qu’elle a perdu connaissance, baigne dans son sang, et apparaît sans doute possible entre la vie et la mort :

Those goddam yankees like takill our buddy heuh, nodding to the soldier between them, his head rolling from side to side, face and front of his uniform covered with blood and puke, blood dribbling from his head. Freddy pointed at him and stepped toward the cop and told him theres nothing wrong with him. Hes only foolin. The guys raised their heads slightly and looked at Freddy and chuckled and someone murmured hes got some pair of balls. (10)

La construction syntaxique – précisément « like takill our buddy heuh », en lieu et place de « like to kill » –, mime l’horreur qu’elle relate dans un style typiquement selbien.<sup>26</sup> Il faut noter que ce passage mêle dialogue et narration à la troisième personne en ne marquant le passage de l’un à l’autre qu’en jouant sur le registre de langue et l’orthographe, accentuant par effet de contraste avec la narration correcte, l’horreur syntaxique du dialogue. Plus précisément dans notre exemple, on peut décomposer la dernière phrase comme suit : d’une part le début, « The guys raised their heads slightly and looked at Freddy and chuckled and someone murmured », et d’autre part la fin, « hes got some pair of balls ». Le début appartenant à la narration à la troisième personne se compose de verbes bien conjugués et de registre soutenu, sans contractions, alors que la fin par contre, puisqu’elle est placée dans la bouche d’un des protagonistes, s’ouvre sur une variation de la contraction « he’s » qui sans

---

<sup>26</sup> Caractère réflexif de la prose selbienne dont il faudra évoquer les différents aspects. Ici seuls les mots déformés évoquant l’écriture phonétique marquent le passage au langage torturé du dialogue entre les protagonistes.

l’apostrophe crée le néologisme « hes ». Aucune virgule ne sépare les deux parties, et en ne formant plus qu’un seul mot, le néologisme accélère encore un peu plus la lecture de la contraction, la précipitation de la lecture épousant la précipitation de la pensée du personnage qui parle. Cette urgence associée au registre de langue – ouvertement vulgaire et n’ayant plus rien à voir avec les termes de la première partie de la phrase qui l’introduisent – trace formellement le schéma particulier de la « psychologie » prêtée aux personnages : pas des acteurs, mais des *réacteurs*, c’est-à-dire qu’ils n’agissent pas et ne construisent rien, mais *réagissent naturellement* selon des règles préétablies qu’ils paraissent ignorer, spontanément, sans réfléchir – ou en tout cas sans y penser.<sup>27</sup> Ils sont jeunes mais sont déjà des adultes, pourtant leur relation à l’autorité et la façon dont le groupe marque son admiration par cette référence aux « attributs virils » de son chef, ressemble à une tirade de cour de récréation. À la façon des enfants, il semblerait qu’ils considèrent que « casser une gueule » ou casser un jouet soient des problèmes équivalents, ne durant qu’un instant, et n’engageant donc pas plus de questions que de remords.

Cette automatisation déshumanisante, moteur de l’indifférence dans l’action, se trouve particulièrement dans l’opposition de style entre les tirades du soldat et « des mecs » du quartier (« *the guys* »). La dégradation des mots prêtés au soldat alimentent dans cet exemple, d’une part la violence du sort qui a été réservé par les jeunes du quartier à celui que les militaires désignent par le terme empathique « copain » (« *buddy* ») – jeu de massacre dont Selby n’épargne aucun détail au lecteur –, et d’autre part la perversité de la bravade puérile de Freddy et des « gloussements » qu’elle provoque – formulés dans le langage aussi dégradé des habitants de Brooklyn. De ce dialogue également abimé mais exprimant des sentiments aussi diamétralement opposés – la compassion des soldats et la fierté des habitants –, naît l’impression sordide qui se dégage de l’ensemble : tout pour Freddy et ses amis semble être un jeu, et de la même façon qu’un jour en vaut un autre, une victime en vaut bien une autre à Brooklyn. Sans s’arrêter pour l’instant sur la portée religieuse de l’épigramme issue de l’ancien testament que Selby a choisie pour cette

---

<sup>27</sup> Ils sont des « réacteurs » parce qu’ils « réagissent », mais outre la tentation de ce néologisme, on peut les considérer comme des réacteurs nucléaires, au sens propre : en eux s’agitent les atomes qui produisent une force qu’on peut canaliser positivement. Mais hors de contrôle, de cette force à tout instant peut surgir la catastrophe (pensons à Tchernobyl).



nouvelle, on peut en citer les derniers mots pour commencer l'explication de toutes ces répétitions dans un enchevêtrement de cercles sans fin : « for all is vanity » (Ecclesiastes 3:19). Tout est une question de fierté « mal placée » – premier sens de vanité –, mais surtout, la vanité des choses – au sens de « vain » cette fois – pèse comme une chape de plomb sur Brooklyn, et tout se passe comme si le fait de porter un uniforme dans une communauté débraillée était un signe distinctif suffisant pour enfin trouver un moyen d'arrêter un choix, et d'ainsi désigner la victime. Mais ce jeu arbitraire de choix irraisonnés implique qu'à tout moment la victime puisse devenir le bourreau, et inversement. Le cadre de la fiction est discret et Selby crée donc habilement l'illusion d'évènements qui s'enchaînent anarchiquement dans une escalade de violence seulement contenue par les murs de Brooklyn. Seuls s'imposent les habitants qui ne tiennent pas en place et s'agitent dans cet univers restreint à la façon d'atomes dont on fait des bombes – pour poursuivre cette idée du personnage « réacteur ». Or tôt ou tard toute bombe explose, et ce qu'il s'agisse d'une bombe-humaine, d'une bombe-quartier ou comme le notait Allen Ginsberg, d'une bombe-livre, lorsqu'il déclarait à propos de *Last Exit to Brooklyn*, « this book should explode like a rusty bombshell over America » (Gontarski, 113).

#### b) *Hom(m)e*

Montrer les personnages tour à tour bourreaux et victimes, toujours en proie à la haine qui les piège dans des cercles vicieux formant un environnement amoral et violent, est un trait qui rapproche le travail de Selby d'une certaine forme de naturalisme. Emile Zola par exemple, selon Colette Becker, définit le naturalisme en peinture comme l'alliance de « la force et [du] tempérament d'un côté, et [de] la vérité de l'autre », ajoutant qu'« il réclame à l'œuvre littéraire exactement les mêmes qualités de force, de vigueur, d'exactitude. Il rejette pareillement les œuvres bien pomponnées, bien fardées, bien attifées » (415). En d'autres termes, le désir « d'exactitude » des naturalistes interdit les idéaux surplombants, et cherche la « vérité » dans le désordre et l'accumulation des détails quotidiens, aussi sordides et ambivalents soient-ils. Les ouvrages de Selby correspondent à cette vision de l'œuvre d'art portée par « la force » avec laquelle elle transmet la « vérité » de

l'expérience d'une humanité en un endroit désunie.<sup>28</sup> En effet, la cohésion des habitants d'un quartier comme Brooklyn est décrite comme une façade qui se fendille et s'écroule aussi rapidement qu'elle s'édifie, tant chacun des individus qui la composent est miné. Car sans doute s'attache-t-il plus que ses prédécesseurs à ce qu'il y a d'effrayant dans la vie intérieure de l'individu déconnecté de son environnement : il ne s'attarde pas sur les causes externes de la souffrance de ses personnages et se concentre sur la détérioration psychologique que cette dernière implique, notamment à travers le phénomène du bouc émissaire que nous évoquons plus haut, décrit par Girard comme « une purge efficace [...] qui ne se déclenche qu'au terme d'une période d'incertitude et de tumulte, remplie d'un désordre et d'une violence qui risquent toujours de dégénérer » (90). Le personnage est au cœur de cette tension entre des désordres qu'il intègre et ceux qu'il manifeste, incapable de savoir où commence sa responsabilité, et où commence celle des autres.

Si l'on aborde l'aspect psychologique de la purge, il faut insister sur la façon dont tout en baignant dans la violence, les personnages des fictions de Selby sont marqués par une forme ou une autre d'aliénation. Le personnage anonyme de *Waiting Period* s'érige notamment en vertu de sa seule colère en juge suprême, détenteur d'une vérité supérieure à celle des autres, et il se perçoit ainsi comme témoin surplombant, strictement extérieur à son époque :

*They had to kill him or it wouldn't be fair... or some crazy thing. That's what they yell about, justice. Hypocritical slimes. They just enjoy killing. They know it doesn't do any good, doesn't stop people from killing. They just enjoy it. Got to find someone to punish or life isn't worth living. (WP, 121)*

C'est ce qu'il « déclare » à propos d'un homme condamné à la peine de mort qui a voulu se suicider, qu'on a conduit à l'hôpital pour le ranimer et ramené à la prison juste à temps pour son exécution.<sup>29</sup> Il ne nous appartient pas ici d'argumenter contre la peine de mort, pas plus que le personnage ne paraît le faire en tout cas, car en fait ressort surtout de ce passage l'acharnement de la toute puissante multitude anonyme – représentée par le nébuleux « they » cher aux narrateurs de Selby, sur lequel nous

---

<sup>28</sup> Et aussi, comme nous le verrons, par la façon dont elle fait appel à d'autres œuvres et formes d'art (qu'il s'agisse d'autres œuvres littéraires ou de peinture par exemple).

<sup>29</sup> La narration dans *Waiting Period* fera l'objet d'une étude plus approfondie à la fin de la deuxième partie de cette étude, ainsi qu'à l'entame de la troisième – au chapitre sept.

allons nous arrêter plus en détails – qui ne tolère pas qu'on lui enlève son droit de tuer l'individu solitaire qui doit payer pour le bien de la communauté. Le personnage considère que s'il a été bourreau et a menacé l'ordre public – personne ne nous dit jamais en quoi dans cet exemple –, le prisonnier déjà condamné à l'isolement en prison devient victime le jour de son exécution : il est un individu que le groupe isole et punit sans raison valable – « it doesn't do any good ». Si comme le personnage on fait abstraction des « bonnes » ou des « mauvaises » raisons invoquées, on retrouve donc l'interchangeabilité fondamentale des rôles – qui liait dans *Last Exit to Brooklyn* habitants de Brooklyn et soldats –, alliée à la purge par la violence que constitue le sacrifice d'une victime solitaire par la multitude dans le seul but d'apaiser la société.<sup>30</sup>

Le point de vue du personnage, plus que par la pression externe qu'exerce la société, est marqué dans cet exemple par son indétermination, que l'on voit poindre dans l'utilisation de l'indéterminé « they » pour désigner ceux qui cherchent un coupable à punir : pour lui la menace est doublement autre, puisqu'elle vient d'abord de l'extérieur – eux par opposition à lui-même –, et qu'en plus cet environnement est incompréhensible – en tout cas, incompris. En effet l'emploi de « they » installe ici une référence vague aux autres qui ne sont jamais « situés » dans le roman. L'exemple de la peine de mort, tel qu'il est traité par le personnage, renvoie précisément au besoin de trouver un coupable pour pouvoir l'extraire de la société, mais ce dernier reste très imprécis dans sa définition des victimes et des bourreaux, comme le confirme l'emploi de « or some crazy thing » pour faire référence aux raisons qui pousseraient « les gens » – référent de « they » dans cet emploi générique – à vouloir punir pour vivre heureux. Par son imprécision dans ce passage le personnage ne dit rien du monde si ce n'est qu'il le trouve globalement dangereux, et n'argumente pas spécialement contre la peine de mort en tant qu'institution. Pour lui c'est un exemple comme un autre pour désigner les hommes comme une espèce hypocrite qui aime punir au point de s'inventer des raisons pour le faire – « Hypocritical slimes. They just enjoy killing ».

---

<sup>30</sup> Interchangeabilité qui constitue le « motif fondamental » de Girard : en tuant le bourreau commet un meurtre, acte fondamentalement violent et irréversible, se rendant ainsi aussi coupable que sa victime.

Le ton sentencieux avec lequel il dénonce la pulsion meurtrière des autres alors qu'il est lui-même lancé dans un processus d'élimination d'une série d'individus qu'il charge tour à tour de tous les maux du monde, ne fait d'autre part qu'accentuer la valse des pôles du bien et du mal, et par là même, la difficulté de juger. Dans ce passage Selby s'intéresse, de l'intérieur, aux errances d'un homme qui assène des certitudes sur le mal qui fonde la société dans laquelle il vit et dont pourtant il s'extrait. Mais on peut noter avec Nietzsche que « la croyance forte ne prouve que sa force, non la vérité de ce que l'on croit » (*Humain...*, 31), et souligner que ces certitudes prouvent plus certainement la haine qui l'anime, que la malignité de ce qui l'entoure. On trouve donc en abîme chez ce personnage, l'absence de « vérité » fondée sans laquelle « la force et le tempérament » naturalistes manquent leur but : il se pose en témoin de son époque et juge les hommes globalement méprisables et mauvais, mais en s'extrayant de la masse et en se faisant un devoir de la punir, il tombe très exactement dans le travers qu'il dénonce chez elle. Or c'est justement parce que, à l'inverse de son personnage, la force n'est pas chez Selby seulement au service de la haine, que les manifestations de la colère dans son écriture sont intéressantes.

Dans un schéma global peut-être encore plus explicite, on retrouve dès le départ chez Selby cette tendance à l'exploration du quotidien et au refus du manichéisme. Il creuse notamment le sillon naturaliste quand il met l'accent sur les querelles de personnes que masque la mise en avant de nobles idées, comme par exemple lorsqu'il explore l'indétermination du personnage d'Harry Black qui dans la nouvelle « Strike » (*LEB*, 107-214) ne parvient pas à ordonner le monde autour de lui, et qui à l'image des ouvriers pendant la grève, est animé par une colère qui est *seulement* de la colère – « Their anger was simply anger » (162).<sup>31</sup> Cette colère pure,

---

<sup>31</sup> En ce qui concerne le « sillon naturaliste » que Selby continue à « creuser », voir l'excellente approche du naturalisme que livre Colette Becker dans son ouvrage *Lire le Réalisme et le Naturalisme* : « Entre le Réalisme et le Naturalisme, il y a eu les progrès considérables des sciences, en particulier de la physiologie. Champfleury était déjà attiré par l'étrange, la névrose, la folie. Désormais, les écrivains utilisent systématiquement les découvertes des docteurs Moreau de Tours, Lucas, Morel, Trélat... Les naturalistes privilégient l'étude des marges du sain, des dégénérescences, la folie, les névroses, ils traquent l'hérédité, ce qui se passe sous la peau. L'impression, la sensation l'emportent sur le sentiment, sur la pensée. [...] Zola, lui, [...] applique la méthode que le savant utilise pour l'étude des corps bruts, en chimie et en physique, à celle des corps vivants, aux faits humains et sociaux, ce qu'on lui a vivement reproché » (63-64).

sans but ni mobile, se déverse aveuglément lorsqu'ils manifestent et sont surveillés par la police : alors que le conflit se prolonge, les uns cherchent, « an excuse to hit someone, anyone » (151), et les autres, « [To] find relief from the boredom by cracking someones skull » (152). Il faut lire le passage de la lutte qu'engagent policiers et grévistes (154-158) lorsque le piquet de grève est forcé par un troisième groupe constitué des camions conduits par des ouvriers non grévistes, pour comprendre en quoi il s'agit bien de ce que nous avons qualifié après Girard de « période d'incertitude et de tumulte, remplie d'un désordre et d'une violence qui risquent toujours de dégénérer » :

[T]hey felt the power of their numbers and the frustration and lost hope of fruitless months on the picket and food lines found the release it had been looking for. Now there was something tangible to strike at. And the police who had been standing, bored, [...] envying them because they at least could do something tangible to get more money while all they could do was put in request to the mayor and be turned down by the rotten politicians finally found the outlet they too had been waiting for and soon the line became absorbed by the mass and two and three went down to their knees and then others too, strikers and cops [...]. (155)

Ce passage décrit le premier affrontement physique entre policiers et grévistes, de l'observation à la séparation en passant par le chaos de la lutte – « the two lines formed a whirling heated nebula spun off from the galaxy to disintegrate » (156) –, et la ponctuation fait écho à ce développement puisqu'elle se raréfie – elle se réduit à deux virgules seulement pour la page 156 – et réapparaît progressivement jusqu'au point final de la phrase, qui est aussi celui de la bataille – page 157. La ponctuation restructure donc le texte au moment où les deux groupes se séparent et eux-mêmes reforment les rangs. L'absence de ponctuation et de syntaxe bien ordonnée colle ainsi de près au désordre de la mêlée et le télescopage des mots épouse le flux continu des corps qui s'entrechoquent. Il n'y a en tout cas aucun mot pour désigner un hypothétique idéal dictant leur conduite.

On perçoit par ailleurs dans cet exemple que le désordre est à trouver autant dans l'agression des corps « mis à genoux » dans la lutte, que dans l'agression des esprits d'hommes que le monde rejette avec hostilité – « *turned down* by the rotten politicians ». En effet, l'affrontement est qualifié d'exutoire – « outlet » – en ce qui concerne les policiers, c'est-à-dire un moyen comme un autre de canaliser un moment

la colère que leur propre impuissance à améliorer leurs vies leur inspire. Les deux parties sont donc résignées à se défouler sur ce qu'ils trouvent de « tangible » – répété deux fois – à leur portée, oubliant à l'image des policiers que « le maire » et « les politiciens pourris » auxquels ils en veulent ne se trouveront pas parmi les victimes de leur combat.<sup>32</sup> Soulignons aussi que ce passage est introduit par la tournure particulière, « They felt the power of their numbers », et que l'emploi du pluriel à « numbers » réunit les deux groupes dans une unique – et absurde puisque partagée – confiance dans leur nombre : cette phrase symbolise sans doute efficacement le fait que policiers et grévistes sont plus proches qu'ils ne le pensent, unis au moins grammaticalement dans ce mot, par la volonté de s'amasser pour en découdre. Le narrateur confirme l'assimilation de la grève en tant que phénomène de masse, à une purge collective, lorsqu'il déclare par la suite :

Now, as with the incident of the trucks, they had a tangible reason for hating and this allowed them to ignore the reality of the strike [...]. Now their hatred and anger was no longer spread over and around everything and everyone they came in contact with, but was directed, with energy at the company and the men who were trying to break their union. (199-200)

Revient encore une fois le terme « tangible », écho du « truck incident » de l'exemple précédent (155), directement accolé à « reason » cette fois, venant qualifier le rôle dérivatif de cette dernière qui permet « d'ignorer la réalité » constituée des tracasseries et querelles quotidiennes que l'absence de travail – et donc d'argent – installe dans les foyers. On assiste dans ce schéma à la mise en doute d'une valeur généralement admise comme étant positive telle que l'union, puisque « la haine » et « la colère » sont décrites comme étant là en amont, caractéristiques ontologiques présentes en chacun. Le fait qu'elles soient instrumentalisées ponctuellement pour être dirigées vers un ennemi commun et ainsi soustraites au hasard qui autrement les répartit – « spread over and around everything » – n'est en soit ni bon, ni mauvais, et résulte seulement d'un choix. Cela indique seulement que tous les choix ne se valent pas, sans impliquer qu'il en existe d'unilatéralement « bons » ou « mauvais ».

---

<sup>32</sup> Plutôt qu'un commentaire socialement « engagé » dont Selby s'est toujours défendu, on peut déjà voir dans ce passage l'exhortation à la méfiance qu'un écrivain profère vis-à-vis des choses tangibles dont l'évidence détourne d'intangibles choses pas moins importantes.

En effet, la haine et la colère semblent être des données fondamentales et fixes dans l'environnement de Brooklyn, et comme le moment arrive forcément où la bataille s'essouffle ou cesse, il faut toujours trouver un nouveau moyen d'évacuer la frustration. C'est là que le bouc émissaire entre à proprement parler en scène, au sens où Girard l'entend, et qu'il est sacrifié sur l'autel de la paix sociale. Dans « Strike », le personnage principal que l'on suit à travers le chaos de la grève s'appelle Harry. Il est le représentant syndical de son entreprise, c'est-à-dire qu'il doit organiser les choses pour ses camarades grévistes. Or il gère le conflit comme sa vie et n'organise rien : il hante les locaux du syndicat avec des jeunes du quartier qui n'acceptent sa compagnie que pour boire la bière qu'il leur offre – la même bière que celle qu'il boit le jour avec les grévistes. Or tous l'ignorent, tolérant même à peine sa présence : « they went back to the office and drank and listened to the radio, the guys ignoring Harry as usual » (149).<sup>33</sup> Selby développe sa nouvelle comme autant de scénettes où l'on constate que tant que la grève dure, tous s'entendent, se tolèrent ou s'ignorent, chacun ayant à tenir son rôle dans cette dernière. Dans ce bureau du syndicat, Harry réunit donc tous ces groupes, et un jour les jeunes du quartier sont embauchés en secret par le syndicat pour saboter les camions que conduisent les non-grévistes, car à Brooklyn tous les moyens sont bons pour arriver à ses fins – faire durer la grève pour les uns et gagner de l'argent pour les autres, chacun faisant tout ce qu'il peut pour pouvoir « gagner sa vie ». Durant la grève, les jeunes du quartier s'agacent par exemple du fait qu'Harry parle fort dans la rue du bon travail qu'ils ont fait avec leurs explosifs, et ils en viennent *presque* aux mains parce que le sabotage des camions peut faire l'objet de vantardise entre eux, mais doit quand même rester secret. Cependant, comme ils ont été « embauchés » par son intermédiaire, ils se maîtrisent – « Take it easy, eh man. Yeah, don't talk so fuckin loud. [...] If the law comes around they'll drag yaass in. Yeah, turning away from *the creep* and going into the Greeks » (164, je souligne). L'équilibre est instable, mais il est maintenu par l'objectif commun de la grève tant que chacun y trouve son compte : Harry se sent important, les jeunes se défoulent et tous gagnent de l'argent dans le processus.

---

<sup>33</sup> « The guys » désigne dans cet exemple précis les jeunes du quartier, mais il pourrait indifféremment désigner les grévistes.

Par contre, quand la grève et les affrontements sont terminés, après une période de latence, Harry est lynché par ceux qui se détournent simplement de lui pendant la grève, ou plutôt comme le note Pétillon, il est « empalé par une bande de loubards sur les pieux d'une clôture : le Golgotha, mais revu par le marquis de Sade, ou Krazy Kat » (311). Par Sade parce qu'en fait de Christ, la population crucifie un homosexuel refoulé ayant agressé sexuellement un enfant, et qu'au moment de se demander s'il mérite son sort, on ne peut faire autrement que conclure que la question est ailleurs. En effet lorsque Vinnie s'exclame au premier coup qu'il lui porte, « Ya fuckin freak » (213), revient le mot « *creep* » que le narrateur emploie pour qualifier la façon dont Harry a en fait toujours été perçu par les autres personnages, et les raisons de ce lynchage ne peuvent raisonnablement pas être limitées à la condamnation de sa soudaine pulsion pédophile.<sup>34</sup> Ainsi d'une part, les personnages de Selby sont *désunis* parce qu'ils forment une somme d'individualités qui s'unissent ou s'affrontent d'un jour à l'autre, chacun étant l'étranger de l'autre. Mais d'autre part, tous sont réunis dans la figure unique de l'homme étranger à son environnement, *démuni* face à l'« incertitude », au « tumulte » et au « désordre » du monde qu'il alimente aussi sûrement qu'il s'en nourrit. Naît alors de ces personnages l'idée de l'« hom(m)e » qui n'est à l'aise et se sentant chez-lui – at home – qu'en lui-même, corps étranger apathique et inapte partout ailleurs. Les personnages sont tous déterminés, définis, par l'indétermination avec laquelle ils interagissent avec leur environnement, et sans évacuer le déterminisme social, on devine déjà qu'il ne s'agit pas d'une pression strictement externe exercée sur l'individu. Selby affirme notamment sa croyance en la possibilité pour l'homme de façonner le monde autant qu'il est façonné par lui : « We create the world we live in », déclarait-il dans un entretien (Ulin, 32). Mais cela n'implique pas forcément qu'on puisse vivre dans le monde que l'on crée, ni contrôler cette création, et puisqu'il s'agit de littérature, *how to live in the world we create* est alors la question qui s'impose et se pose dans son

---

<sup>34</sup> Et la pulsion n'est d'autre part pas si soudaine si l'on s'arrête sur la façon dont Harry détaille l'anatomie de son nouveau né dès la première page de la nouvelle, et notamment quand il croit voir sa femme prendre en bouche le pénis de ce dernier. De là à affirmer que la façon dont il a tenté d'étouffer sans succès ce fantasme est la vraie source – intérieure – de l'explosion de violence – extérieure – qui se déchaîne contre lui à la fin de la nouvelle, il n'y a qu'un pas. N'étant pas psychologues nous ne le franchirons pas, et relèverons seulement ici cet écho textuel en forme d'indice.



double rapport, à l'homme dans le monde d'abord, mais aussi à l'écrivain dans la fiction.

## B/ Naturalisme moderne

Selby considère comme Zola que l'expérience de « la réalité » du monde qui l'entoure est la matière première des textes qu'il écrit, mais sans doute fait-il moins confiance aux résultats de cette confrontation physique et s'attache-t-il plus au problème du déroulement de l'expérience elle-même. Entre *Germinal* et *Last Exit to Brooklyn*, Freud a écrit en ouverture de son article « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort » en 1915 :

Pris dans le tourbillon de ces années de guerre, informé unilatéralement, sans recul [...], nous-mêmes ne savons plus quel sens donner aux impressions qui nous assaillent et quelle valeur accorder aux jugements que nous formons. [...] Même la science a perdu son impartialité ; ses serviteurs profondément ulcérés tentent de lui ravir des armes, pour apporter leur contribution au combat contre l'ennemi. (*Essais de Psychanalyse*, 11)

En effet, décider de parcourir le chemin qui mène de Zola à Selby, c'est notamment passer d'une représentation du monde à une autre : au XIX<sup>ème</sup> siècle des sciences toutes puissantes ayant hérité de l'héliocentrisme et confiant dans ses représentants pour expliquer un univers dont l'humanité n'est plus le centre,<sup>35</sup> succède le XX<sup>ème</sup> siècle des sciences au service de deux guerres mondiales ébranlant la notion d'objectivité scientifique. Ces deux conflits – *tourbillons d'impressions qui nous assaillent*, en termes Freudiens –, même avec le recul, accompagnent et alimentent le siècle du doute de l'individu s'agrippant à son égocentrisme et à sa conviction que, même s'il est réduit à faire partie d'une race *insignifiante*, il reste au moins le centre de son univers. Ainsi par le truchement des significations du mot « insignifiant », on

---

<sup>35</sup> Officiellement depuis le XVII<sup>ème</sup> siècle et les découvertes que permit la lunette astronomique de Galilée.

suit ce changement de perspective dans cet exemple particulier en passant de la preuve du « peu d'importance » de l'homme à l'échelle de l'univers – premier sens –, à sa lutte individuelle contre son « inconsistance, son manque de personnalité » – sens second. Ce recentrage de l'individu sur lui-même joue à plein dans l'élaboration des narrations de Selby qui montrent des personnages marqués par l'avènement de la psychanalyse, et ce qu'ils en fassent état directement, ou que cela apparaisse de façon plus surplombante dans le traitement textuel des mécanismes psychologiques que Selby met en place.<sup>36</sup> Pour expliquer ce qu'a de moderne le naturaliste qu'on peut trouver en Selby, il faut donc noter qu'il ne se contente pas de témoigner de ce *recentrage* propre à son époque, et qu'il écrit pour montrer plus particulièrement comment ce dernier peut devenir *retranchement* chez certains individus ne bougeant plus par peur de se perdre dans un environnement à l'infini hostile. Cette négation d'un monde extérieur qu'ils ne peuvent par ailleurs pas évacuer totalement donne lieu chez les personnages à la création d'un autre monde fantasmé, un *entre-deux* qui leur est propre, et c'est la nature et le degré de réalité de ce dernier que Selby, en créateur de fiction éclairé, semble vouloir exprimer.

#### a) *Résister au tourbillon d'impressions*

Selby puise dans le naturalisme la volonté de montrer la vie sans mentir, or si l'on soupçonne après Freud que l'homme moderne ne sait plus quel sens donner à ses impressions, ne pas mentir contraint l'écrivain honnête à trouver un moyen de représenter l'incertitude. Chez Selby la circonscription du lieu, notamment, est une façon d'imposer un cadre au tumulte. Dans son premier roman par exemple il faut distinguer le choix de la localité clairement définie de Brooklyn, de l'insaisissable urgence qui y règne. Ce sont deux éléments interdépendants qui alimentent la façon dont le piège de l'enfermement est montré, et l'attachement à Brooklyn ne tend pas à stigmatiser la violence d'un quartier et de sa faune particulière, mais à délimiter un microcosme permettant d'exacerber les désordres universels d'une humanité qui dans

---

<sup>36</sup> Qu'il y soit ouvertement fait référence ou non dans la fiction, la psychanalyse en tant qu'institution est régulièrement mise en doute dans les œuvres de Selby, qui dans *Requiem for a Dream* par exemple, crée un personnage de psychiatre « ami de la famille », qui abuse sexuellement de sa patiente.

le vaste monde se dérobe. Dans un article de 1981, Robert Buckeye évoque les choses qu'il faut savoir avant d'étudier les œuvres de Selby, en en faisant notamment un héritier des poètes William Carlos Williams et Charles Olson :

Their decision to formulate an aesthetics upon the local and particular (the necessity of using material at hand and finding a form appropriate to the material) has influenced writers as different as Selby and Metcalf and distinguishes them from writers like Mailer and Updike, Bellow, Gass and Gardner [...]. His eye [*Selby's...*] is on the ground, not the cosmos or his own mind. (374)

Dans cet extrait Buckeye compare Selby et Paul Metcalf à des poètes et l'élément central de cette remarque tient au fait qu'il insiste sur l'attention portée à ce qui est « proche et particulier » comme étant la démarche identique de ces auteurs par ailleurs « si différents ». La façon dont il introduit le problème de la similarité dans la différence encourage à étudier plus spécifiquement la manière dont un auteur peut traiter formellement la démarche intellectuelle qui est la sienne. Ce rapprochement implique, entre autre, qu'il faut distinguer la décision d'utiliser ce « qu'il a sous la main », de la forme que l'écrivain donne par la suite à ce matériel brut.<sup>37</sup> Si l'on revient un instant à l'étude du titre, cela se traduit par le fait que la démarche naturaliste est bien traduite par « *Brooklyn* », mais qu'avoir placé juste devant « *Last Exit to* » le modifie en introduisant le mouvement, le sentiment de l'urgence et surtout, l'impression que puisqu'il faut sortir pour aller à Brooklyn, on vient d'ailleurs. Le fait de tracer de sa plume les traits du microcosme qu'il a sous les yeux est bien l'œuvre d'un naturaliste, mais d'un naturaliste occupé à saisir le mouvement, l'urgence et la cadence de ses contemporains. L'auteur a grandi à Brooklyn, il y vivait à l'époque de la rédaction du livre et c'est en cela que la circonscription de l'espace du récit à ce quartier peut laisser penser qu'il s'est livré à une forme particulière d'observation qu'on attache souvent au naturalisme d'après guerre aux États-Unis, en écrivant « a novel set not in war but in that other key metaphor of both naturalist and expressionist writing: the great modern city » (Bradby, *The Modern...*, 107). L'« objectivité » du regard imposée notamment par Zola, serait à trouver ensuite dans la proximité entre l'auteur et son sujet : non pas que l'on ne

---

<sup>37</sup> On peut par ailleurs modérer la dernière remarque de Buckeye dans la mesure où regarder le sol n'empêche pas forcément de regarder aussi le « cosmos ». De plus, comme il paraît difficile en toute chose de totalement exclure son propre esprit, il faut sans doute se limiter à croire que Buckeye veut seulement dire que Selby n'est ni ésotérique, ni exagérément égocentrique.

puisse écrire que ce dont on est proche, mais plutôt que l'on n'écrit bien que ce que l'on n[e s]'épargne pas, ce dont on ne se distancie pas au point d'estimer y être étranger. *Last Exit to Brooklyn* n'est pas l'évocation pittoresque du quartier où l'auteur déambulait, ni la description des gens qu'il avait l'habitude d'y croiser : Brooklyn est la matière de son roman, la terre glaise qu'à la manière du sculpteur, Selby a malaxée pour lui donner une autre forme susceptible de faire comprendre à ceux – les autres, les étrangers au quartier – qui ne savent pas ce qui s'y passe, la vie au bout de « la dernière sortie pour Brooklyn ». En somme Selby ne présente pas l'endroit où il vit, il nous montre la voie et nous invite à quitter le périphérique pour entrer dans le mouvement qui mène les hommes jusqu'au « bar du coin » où Freddy, Harry, Vinnie et les autres – comme dans « Another Day Another Dollar » –, passent leurs vies.<sup>38</sup>

Et c'est en suivant le même chemin que le narrateur invite le lecteur à quitter la vie périphérique aux personnages pour examiner la vie intérieure des individus. Il s'inscrit dans ce recentrage contre la tradition naturaliste initiée entre autres par Stephen Crane aux États-Unis, très attachée à la pression externe que subit l'individu, et particulièrement à la notion de déterminisme social.<sup>39</sup> Selon Milne Holton, *Maggie, a Girl of the Streets* (1893) est considéré comme « the first work of unalloyed naturalism in American fiction » (Holton, 72), et c'est en cela un exemple intéressant pour mesurer le degré d'altération qu'implique ce que nous sommes tentés de désigner comme le naturalisme moderne de Selby. Il est possible pour s'en convaincre de rapprocher les deux ouvrages en comparant la façon dont sont traités deux personnages de prime abord identiques : la Maggie de Crane et la Tralala de Selby – dans la nouvelle « Tralala » (*LEB*, 83-104).<sup>40</sup> Le choix des histoires de ces deux « gamines » qui sont amenées à se prostituer est significatif si l'on s'attache à

---

<sup>38</sup> « Bar du coin », parfois traduit par « *the local* » en anglais, ce qui en fait un exemple, si ce n'est littéraire au moins littéral, de la démarche que Selby partage avec William Carlos Williams : « Williams believed that a man's *local* culture must provide the materials for his art » (Aji, 4, je souligne) Nous y reviendrons plus en détails.

<sup>39</sup> Il se rapproche dans cette démarche de l'existentialiste Sartre, qui décrivait « des êtres veules, faibles, lâches et quelquefois même franchement mauvais » sans toutefois « comme Zola », déclarer « qu'ils sont ainsi à cause de l'hérédité, à cause de l'action du milieu, de la société, à cause d'un déterminisme organique ou psychologique » (*L'existentialisme...*, 54).

<sup>40</sup> Comparaison initiée par ailleurs de façon exemplaire par James Giles dans un article intitulé « Un homme en paix, une voix en guerre » (in *Psaumes*, 59-66).

démontrer comment d'un même sujet il est fait deux histoires différentes, au-delà des seuls événements qui diffèrent. Quand commence la lecture notamment, on remarque que Maggie n'apparaît qu'au second chapitre, la priorité étant donnée dans le premier, dès la première phrase, à l'installation du décor des rues et à la façon dont son frère, un enfant lui aussi, se bat pour défendre « l'honneur » de son quartier : « A very little boy stood upon a heap of gravel for the honor of Rum Alley ». Et dans le second chapitre, quand elle apparaît enfin, elle est une figure anonyme dont accouche la foule des rues : « A small ragged girl dragged a red, bawling infant along the crowded ways ». La focalisation est strictement extérieure, le narrateur contemple tout de très loin et lorsque Maggie parle, ses premiers mots sont présentés ainsi : « The little girl cried out : “Ah, Tommie, come ahn. Dere’s Jimmie and fader. Don’t be a-pullin’ me back” ». Ce n'est pas encore Maggie mais « la petite fille » anonyme qui parle, c'est-à-dire que le personnage est lentement amené au lecteur qui voit approcher une petite fille parmi tant d'autres, qui va être progressivement identifiée comme étant Maggie. En somme, et sans doute aurait-il fallu commencer par cela, Crane a écrit *une longue nouvelle*, dont Maggie est le personnage principal. Selby a quant à lui écrit *une « histoire courte »* qu'il a intitulée sobrement « Tralala », du nom de son héroïne. Il n'est pas question de Brooklyn, des rues ni de quoi que ce soit d'autre qu'elle-même dans ce titre, si bien qu'il n'y a rien qui détourne l'attention du lecteur naturellement amené à s'intéresser au personnage de Tralala indépendamment de tout le reste – contrairement à Maggie qui partage l'affiche avec les rues sur la page de couverture.

D'autre part, en écrivant une nouvelle extrêmement courte, Selby utilise l'urgence qui tient à un texte court pour développer un récit qui court et va directement à l'essentiel. On n'écrit pas la même histoire suivant que l'on y consacre 70 – comme Crane pour sa longue nouvelle –, ou 20 pages.<sup>41</sup> Il n'y a chez Selby

---

<sup>41</sup> Notons tout de même que la frontière entre « a novel » et « a short work » reste assez subjective, et que dans le cas de Crane *The Red Badge of Courage*, probablement son plus long roman, souvent considéré comme son chef-d'œuvre, n'excède pas 120 pages. De plus même s'il ouvre un recueil intitulé *Great Short Works of Stephen Crane*, on peut lire en commentaire dans l'introduction : « These stories and novels are representative of Crane's art at its best » (Colvert, XV). Retenons donc surtout que dans le cas de Selby il n'y a pas d'hésitation possible, puisque 20 pages tissent une histoire forcément courte. D'autre part, notons que *The Red Badge of Courage* amorçe déjà le mouvement d'exploration interne des personnages que nous voyons s'affirmer chez Selby.

aucun chapitre, le texte est d'un bloc qu'entame « Tralala » dès la première phrase, puisque ce prénom est même le premier mot de l'histoire, gravé en lettres majuscules comme pour renforcer l'importance capitale du personnage : « TRALALA was 15 the first time she was laid. There was no real passion. Just diversion » (83). Dès cette entame on note aussi que la focalisation, bien que reposant aussi sur une narration à la troisième personne, n'est pas marquée par la même distanciation que chez Crane puisqu'il est déjà question de la vie intérieure de Tralala, exempte de « passion » et empreinte d'indifférence quant aux choses du sexe dont elle se « divertit » à peine. La nouvelle est donc moins une chronique de Brooklyn, qu'un portrait intime qu'on pourrait métaphoriquement désigner comme une porte donnant sur l'esprit du personnage.<sup>42</sup>

Particulièrement dans le récit de Selby, cette voix qui nous parle du personnage se mêle à celle de Tralala elle-même commentant ses propres impressions auxquelles le narrateur omniscient renvoie sans cesse le lecteur : « If a girl liked one of the guys or tried to get him for any reason Tralala cut in. For kicks. The girls hated her. So what. Who needs them » (83). La première phrase paraît être celle d'un narrateur qui objectivement décrit l'histoire de Tralala puisqu'il la nomme : comme le note Monique de Mattia-Viviès, « la présence du nom propre ne produit pas le même effet mimétique que le pronom. Certains linguistes soutiennent que l'on sort ici du DIL [*discours indirect libre*] pour entrer dans le récit, c'est-à-dire le discours narratorial » (21). Mais les deux dernières expressions par contre, forment une adresse faisant part d'un jugement de valeur portant sur ces filles inutiles qu'on peut torturer sans complexe. Le narrateur est alors ouvertement subjectif et la tournure désincarnée des expressions « So what. Who needs them. » devient problématique : est-ce le narrateur omniscient qui prend à partie le lecteur et donne raison à Tralala, ou bien est-ce un passage au discours direct libre rapportant la façon dont le personnage se défend habituellement – puisqu'à la différence du discours indirect classique « explicite », toujours selon Mattia-Viviès, « le DIL réclame du

---

<sup>42</sup> L'importance de l'intériorité du personnage se trouve renforcée symboliquement dans l'habitude qu'à Tralala de considérer ses seins comme son meilleur atout pour avoir ce qu'elle veut, « Tralala glowed she had it made [...] and Tralala pulled her sweater up and bounced her tits on the palm of her hands » (101). Cette unique tentative d'expression constitue l'aveu de son impuissance à sortir des schémas mentaux qu'elle s'est construit, et s'impose comme la seule forme de communication grossière dont est capable celle dont la vie intérieure est si désolée.

contexte pour être interprété comme tel » (19), notamment parce qu'il « fait référence de manière *implicite* à un discours antérieur » (22) ? La nécessité d'interpréter le contexte pour comprendre une référence implicite fait qu'il s'avère en effet difficile de démêler les voix et de savoir s'il s'agit du même narrateur s'impliquant soudainement en cautionnant l'attitude de Tralala, ou si subrepticement le narrateur change, le lecteur ayant accès *presque directement* à l'opinion et aux mots de Tralala. Comme il est difficile de trancher lorsqu'il s'agit d'interprétation, nous noterons donc simplement après Mattia-Viviès que le discours indirect libre est « bi-vocal », c'est-à-dire « intrinsèquement dialogique ou polyphonique car il fait entendre deux voix » (24). Il s'agit donc bien d'un mélange problématique de voix propre au discours indirect libre ici, et nous nous bornerons pour l'instant à souligner la participation de ce phénomène « bi-vocal » au problème de la circonscription qui nous occupe plus particulièrement, puisqu'à la possibilité de circonscrire le récit dans l'espace de Brooklyn, répond la difficulté d'assigner les voix qui se mélangent.

Car l'œuvre serbienne tend toute entière à ériger la circonscription comme premier rempart à la dispersion dans l'infini des possibles qu'impose le désordre du monde. Son premier roman *Last Exit to Brooklyn* est en fait un recueil de nouvelles dont seuls la cohérence et les liens internes permettent de faire un tout qu'on réunit sous l'appellation « roman », et on peut reprendre ce terme administratif attaché en France au découpage électoral pour évoquer comment chacune des courtes histoires se focalise sur une des *circonscriptions* issue du plus grand ensemble que forme le territoire borné de Brooklyn. Suivant ce même mode de fonctionnement par cercles concentriques, chaque microcosme une fois circonscrit dans le plus grand ensemble auquel il appartient, se resserre dans une histoire autour d'un personnage unique le plus souvent, et de toute façon toujours autour de la notion d'individu, quel que soit le nombre d'individualités en jeu. Cet attachement particulier au personnage constitue l'étape ultime de la circonscription du récit, au détriment de l'environnement, ce qui induit notamment les façons très différentes dont sont révélées les dégradations progressives des personnages de Tralala et de Maggie. Dès le départ Tralala est moins présentée comme la victime de son environnement, que comme « la peste » qui trompe l'ennui et son indifférence en persécutant ceux qui l'entourent. Quand elle séduit un homme par exemple, elle n'est pas heureuse de

plaire et le plaisir vient seulement du mal qu'elle fait à une autre : « Tralala thought of ditching him rightaway (she only wanted to break Annies balls), but figured she ought to wait and see » (95). Cette nouvelle est la chronique de sa neutralité affective plus sûrement que celle de l'influence délétère de la vie dans Brooklyn, puisque l'histoire progresse et Tralala n'avance pas. Minée par la lassitude et l'indifférence, marquée par des formules récurrentes telles que « time still passed » (96), « whats the difference » (97) ou « it didn't make any difference anyway » (98), elle s'écroule sur place. On peut d'ailleurs noter la formule « Time still passed » et souligner que si elle peut logiquement signifier « le temps continuait à passer », elle pourrait aussi rendre compte du paradoxe dans lequel est enfermé le personnage de Tralala si on la traduisait par « le temps *immobile* – autre sens de *still* – passait ».

Cette dernière traduction rendrait compte de la figure figée de Tralala pour qui le vieillissement et l'enchaînement des années sont les seules marques de changement qu'elle ne peut évacuer d'une vie qu'elle voudrait invariable, suspendant le temps dans le sommeil sans rêve que lui ouvre l'alcool. Cette forme extrême de détachement, culminant dans cette tentative d'arrêt sur image absurde qui lui permettrait quand même de vivre jeune pour toujours, contamine et brouille l'ensemble du récit en même temps qu'il rend compte de l'absence totale de repère chez Tralala, et au moment où sa chute se précipite le narrateur indique :

She bounced from one bar to another still pulling her dress tight and occasionally throwing some water on her face before leaving a hotel room, [...] just drinking then pulling off her clothes and spreading her legs and drifting off to sleep or a drunken stupor with the first lunge. Time passed – months, maybe years, who knows, and the dress was gone and just a beatup skirt and sweater and the Broadway bars were 8<sup>th</sup> avenue bars (...). (98)

Tralala a tenté d'échapper à Brooklyn dans les bars de Broadway, mais après s'être perdue dans ceux de la 8<sup>ème</sup> avenue, elle est à la fin de l'histoire de retour dans le « Willies », là où tout a commencé.<sup>43</sup> Les gradés susceptibles de lui écrire une lettre

---

<sup>43</sup> Encore une fois l'histoire finit où elle a commencé, bouclant la boucle : « She'd go back to Willies [...]. People knew who she was in Willies » (99) et « Every night dozens left Willies, a bar across the street from the Greeks » (84). On notera aussi ici l'intertextualité interne au recueil : la localité correspond très exactement, avec la référence au « Greeks », aux lieux de la première nouvelle « Another Day, Another Dollar ». Sans doute les soldats éméchés avec lesquels les jeunes du quartier se battent dans cette autre nouvelle, sortaient-ils de ce « Willies » qui apparaît dans la nouvelle intitulée « Tralala ».



sont redevenus les simples soldats que l'alcool fait ânonner, et ce repli, ce recentrage qu'elle voudrait rassurant s'impose en fait comme le stade ultime de sa déchéance. Ce retour sur elle-même – « people knew who she was in Willies » (99) – et la fin tragique qui l'accompagne, semble indiquer que ni elle ni personne ne sait qui est Tralala. Peu importe le décor et ceux qui l'entourent, tout paraît venir d'elle et de ce problème identitaire, puisqu'elle va d'une expérience désastreuse à une autre, sans fin, et surtout sans changer.

James Giles note que contrairement à la « vision horrifiante de la réalité » qui domine dans *Last Exit to Brooklyn*, chez Crane « la combinaison de l'idéalisation de Maggie et de la distance ironique à travers laquelle sa destruction est racontée donne au texte [...] une impression d'irréel » (« Un homme en paix... », 64). Sans insister sur ce point particulier, on remarque d'ores et déjà que l'ironie chez Selby ne permet jamais aucune distanciation, pas plus que la complaisance ou l'idéalisation ne permettent au lecteur de distraitemment contempler le déroulement de la vie de Tralala. Lorsque Maggie semble frappée et observée de l'extérieur, Tralala est minée et le lecteur la suit comme de l'intérieur. Spécialement ici, le retour de l'expression « Time passed » associée au tiret qui inclus les précisions « – months, maybe years, who knows », comme à part, forme une sorte de confiance au lecteur qui l'implique et ne lui permet pas de se laisser aller à une lecture indifférente et passive. Le ton désespéré du narrateur qui semble dire que la durée du calvaire – des mois ou des années – n'intéresse personne – *qui sait*, sous entendu : personne –, mobilise l'attention de celui qui marqué par la cruauté de l'ellipse au regard de l'horreur des faits qui sont rapportés, veut savoir. La formule « who knows » en anglais est connotée et dans ce contexte d'indifférence généralisée il est tentant de la traduire par « qui s'en soucie » ou « peu importe ». Ces deux modulations traduisent mieux que l'expression « qui sait », la défiance à l'égard d'un lecteur alors poussé à vouloir au moins dire qu'il s'est intéressé au déroulement des choses, à défaut de savoir jamais pourquoi ces choses arrivent.

Mais parler de la réaction sensible du lecteur à l'abandon de Tralala contraint à pousser trop avant l'interprétation psychologique, et le plus troublant dans cette relation qui unit personnage et lecteur, c'est que Tralala n'est jamais présentée

comme une victime. Le personnage est le premier vecteur d'insensibilité, car elle aurait pu échapper à cette vie et a délibérément choisi de rester, de boire et se prostituer. Plus tôt dans le récit, un officier avec lequel elle passe plusieurs jours à faire les magasins est touché par le comportement enfantin de Tralala – « her childlike excitement at being in the stores, looking and buying » (94) –, et il lui laisse une lettre lorsqu'ils se séparent, lui demandant de venir le rejoindre s'il survit à la guerre.<sup>44</sup> Or Tralala qui espérait de l'argent ne la lit pas jusqu'au bout – « and that sonofabitch gives me nothing but a fuckin letter » (96) – et la jette dans la première poubelle qu'elle croise, allant donc jusqu'à métaphoriquement jeter aux ordures la possibilité d'échapper à Brooklyn, aux bars mal famés de New-York et à la prostitution. L'attitude de Tralala est symptomatique de l'établissement des valeurs à Brooklyn, et il est possible de rapidement noter à propos de sa vénalité, que chez Selby les rapports sont souvent marchands, aussi marchands qu'ils ne marchent – ne fonctionnent – pas. Significativement, les derniers mots du roman de Crane sont « I'll forgive her! », quand Selby achève sa nouvelle sur l'image atroce de prostituées qui la haïssent se retournant en riant sur le corps de Tralala que la horde d'ivrognes qu'elle a laissé l'agresser sexuellement, une fois lassée, a abandonné inerte dans un terrain vague : « Ruth and Annie happy and completely relaxed now that they were on their way downtown and their deal wasnt lousedup and they would have plenty of money [...] and roaring with laughter... » (104). Les points de suspension font office de point final, les quatre dernières pages de la nouvelle sont presque exemptes de ponctuation, et à l'image des propositions qui dans le texte se succèdent au rythme des répétitions de la conjonction « and » qui les lient, les événements s'empilent inexorablement et sans arrêt. Les filles « inutiles » auxquelles Tralala s'est amusée à voler les hommes depuis le début (83), ont pris leur revanche en devenant les prostituées hilares qui conservent leurs clients à l'heure de la déchéance de Tralala. Elles ne lui pardonnent pas car il n'y a rien à pardonner dans le chaos d'existences dont l'absence d'échappatoire – d'espoir ? – fait que même si Maggie meurt alors que Tralala et ses consœurs survivent, le sort de ces dernières paraît peut-être encore plus tragique : les points de suspension signifient que l'histoire ne s'arrête pas

---

<sup>44</sup> Ce passage tient par ailleurs une place centrale dans le processus empathique du récit en ne permettant pas au lecteur d'oublier que Tralala reste une enfant malgré tout.

vraiment, que seule la narration de l'histoire de Tralala s'interrompt, et que le monde indifférent continue sa course.

*b) De l'espace commun à deux cercles sécants*

À propos de *Requiem for a Dream*, Kenneth John Atchity déclare, « Selby deals with internal and external vision, and the relationship between the two by which the individual is connected to society » (404). Avant de revenir plus longuement sur la notion de « vision », il faut noter que cette remarque illustre la problématique de « l'entre-deux », moyen ou médium de la communication permettant les échanges entre l'individu et la société. En effet le récit implique à la fois le chaos extérieur circonscrit par les limites de la ville, et l'exploration de la vie – ou de l'absence de vie – intérieure des personnages, et le développement de ces deux dimensions se fait au fil du discours, véritable « milieu » permettant la relation entre les deux.<sup>45</sup> C'est le langage qui unit les personnages à la société qui les entoure, et le fait qu'il s'agisse d'un type de discours particulier n'est pas neutre quant à la nature de cette relation. Il s'agit de ce que le poète théoricien de « la localité » William Carlos Williams désigne comme « le parler vernaculaire » (Aji, 8) unissant une communauté. Selon Williams toujours, « language [is] the immediate expression of the poet's local » (Wagner, 8), notamment parce qu'il constatait aussi que, « we know that in language is anchored most of all the wisdom and follies of our lives » (Wagner, 147). Ainsi pour l'admirateur de Williams qu'était Selby, qu'il s'agisse d'explorer la vie du quartier et de sa grouillante multitude – comme dans « Another Day, Another Dollar » –, ou plus précisément la trajectoire effrayante d'un individu particulier – comme dans « Tralala » –, tous les personnages existent parce qu'ils parlent. Il se place dans une perspective communicationnelle du langage et illustre donc par ses écrits les propos de Bakhtine, qui remarquait « cette singularité extraordinairement importante du genre : dans le roman, l'homme est essentiellement un homme qui parle ; le roman a besoin de locuteurs qui lui apportent son discours

---

<sup>45</sup> Le discours est à la fois un milieu en tant qu'« espace-lieu » où elle se développe, et en tant que « moyen terme », « entre-deux » ou encore « point de rencontre médian » de la relation entre l'intérieur et l'extérieur de l'individu. Il est aussi, comme ne venons de l'évoquer, le point de rencontre des voix du personnage et du narrateur lorsqu'il s'agit de Discours Indirect Libre.

idéologique original, son langage propre » (*Esthétique...*, 152). Cependant, notons déjà que chez Selby prime le discours hypothétique : ils se parlent à eux-mêmes bien plus souvent qu'entre eux, et ce faisant – et *se* faisant, si l'on admet qu'en littérature un personnage n'existe qu'en tant qu'il est une voix qui l'identifie –, ils parlent au lecteur *d'où ils sont*.<sup>46</sup>

Dans ses livres, la dégradation de leur langage répond à leur propre dégradation, car chez Selby il n'y a pas de narrateur surplombant pour expliquer en termes clairs ce que les personnages ne s'expliquent pas à eux-mêmes, la *démonstration* naturaliste perdant en développement théorique ce qu'elle gagne en processus empathiques.<sup>47</sup> Giles considère que, « tout comme Céline, il [Selby] veut explorer à travers une voix lyrique et emplie de rage le degré auquel l'être humain peut être dégradé et déformé tout en restant reconnaissable » (*Psaumes*, 65). Cela ne signifie donc pas que la démonstration est moins objective, mais plutôt que dans le pacte narratif la part de subjectivité des narrateurs est simplement mieux assumée, et donc moins déguisée, puisqu'ils utilisent tous à un moment ou à un autre le langage dégradé de la rue des personnages dont ils parlent. Ainsi qu'ils soient ou non eux-mêmes ouvertement identifiés comme des personnages, comme des habitants de Brooklyn, tous les narrateurs paraissent faire partie de la communauté de Brooklyn qu'un même langage – alors promu au rang du « parler vernaculaire » de Williams –, aussi abimé soit-il, unit dans une même vision du monde. Pour reprendre les termes de Giles et avancer dans la définition d'un naturalisme moderne, le langage « déformé » des œuvres de Selby serait un *écran* unique à travers lequel le lecteur « reconnaîtrait » son monde dans une œuvre d'art qui est pourtant *autre chose*. Colette Becker cite Zola et note,

« L'œuvre d'art, explique-t-il, est comme une fenêtre ouverte sur la création », mais cette fenêtre est pourvue d'un écran, d'une vitre, donc, on ne saurait parler de réalité exacte dans une œuvre d'art. Selon la nature et la force de l'écran qui s'impose entre le réel et l'œil de l'artiste, le réel est plus ou moins exactement représenté. Zola distingue l'écran classique, l'écran romantique, l'écran réaliste,

---

<sup>46</sup> « D'où ils sont » aux deux sens du terme : ils parlent « depuis » Brooklyn aussi bien qu'ils parlent « à propos de » Brooklyn. L'intrication des différents sens de cette dernière expression dit bien qu'ils s'expriment selon les codes propres à l'endroit où ils se trouvent, et que la façon dont ils parlent en dit peut-être plus sur leur contexte que la description physique de l'endroit où ils sont.

<sup>47</sup> Tout en restant dans la perspective d'observation scientifique posée notamment par Zola.

le plus transparent, « donnant des images aussi fidèles qu'un écran peut en donner ». (415)

Celui qu'on considère souvent comme le fondateur du naturalisme avait donc bien conscience de l'impossibilité de représenter la réalité de façon immédiate, et la présence incontournable de cet écran encombrant entre un écrivain et son sujet, a nourri le besoin de s'approcher au plus près quand même de ce qui est, pour au moins dire la « vérité » (Becker, 415). Ce qui distingue Selby des naturalistes – français et américains – tient donc moins d'une divergence dans l'approche théorique de l'œuvre, que d'une façon d'exploiter la notion « d'œuvre écran » exposée par Zola, jusque dans l'élaboration de ses personnages. À la façon d'un Dostoïevski, il transcende les « *types* naturalistes dépourvus d'intériorité » (Karen Haddad-Wotling, 84, je souligne) en faisant de chacun d'eux une interface, prolongement de l'écran qui filtre et permet les échanges entre l'intérieur et l'extérieur : l'artificialité de la relation entre l'œuvre et le monde se retrouve dans le détail de la représentation des échanges entre le personnage et son environnement, dans un seul langage-écran qui construit l'ensemble.<sup>48</sup>

En évoquant ces « types naturalistes », Haddad-Wotling renvoie sans doute aux types de personnages auxquels appartient la Maggie de Crane, et dont Giles fait le commentaire suivant : « elle devient une personnification de l'innocence et de la pureté souillées plus qu'une femme de chair et de sang, perpétuant ainsi le mythe de la prostituée au cœur d'or » (« Un homme en paix... », 64). Il ajoute qu'à l'heure de sa déchéance elle n'est même plus nommée, et que seul subsiste le stéréotype de la petite fille abîmée par le monde. Bien au contraire chez Selby, l'intériorité particulière du personnage est érigée comme un problème à part entière du début à la fin. Il en fait le pendant naturel – à défaut donc, d'être strictement naturaliste – de l'extériorité menaçante, érigeant l'individu moderne comme le centre d'échanges permanents entre ce qu'il fait et ce qu'il est. On lit par exemple dans « Tralala » deux expressions qui illustrent bien l'interdépendance de ces deux aspects : d'abord le

---

<sup>48</sup> Le langage est un instrument de médiation – un écran – entre un individu et le monde, et en tant que création langagière le personnage romanesque personifie peut-être avant tout cette médiation. Cependant l'enjeu est ici avant tout de préciser de quel « genre » de médiation il s'agit chez Selby, et de distinguer le langage dégradé et le monde qu'il représente, du monde idéalement perçu immédiatement – sans l'écran du langage.

lecteur accède aux pensées de Tralala : « she was screaming *in her mind* wishing takrist she had a blade, she'd cut their goddamn balls off ». Puis quinze lignes plus tard, le narrateur expose la tentative de réalisation de ces pensées : « The next afternoon she demanded that he giver some money and he laughed. She tried to hit him but he grabbed her arm, slapped her across the face and told her she was *out of her mind* » (96, je souligne). Les deux événements, présentés comme intérieur pour le premier et extérieur pour le second, se répondent mais ne coïncident donc pas – « dans son esprit » elle frappe, alors qu'« hors de son esprit » elle est frappée. Or Tralala n'est jamais le stéréotype de la victime – frappée – ou du bourreau – qui frappe –, et Selby maintient l'ambigüité jusqu'au bout.

On peut alors noter l'expression finale – « out of her mind » –, qui si l'on accepte qu'elle répond à la première – « in her mind » –, paraît être un rappel à la réalité pris en charge à plus d'un titre par le narrateur omniscient : le personnage de marin censé parler à Tralala dit simplement qu'elle est « folle » d'agir ainsi parce qu'il est plus fort physiquement, alors que ce même propos rapporté par le narrateur peut être interprété à un niveau plus « métalinguistique ». En effet, si « dans son esprit » – *in her mind* – elle peut tout se permettre, lorsqu'elle se trouve « hors de son esprit » – *out of her mind* – il lui faut composer avec les autres, un monde et une réalité qui s'opposent à sa volonté, de façon souvent trop « forte » pour elle.<sup>49</sup> Le message qui domine est donc moins un simple commentaire sur la folie de Tralala de la part d'un marin anonyme, qu'une mise en évidence par le narrateur du manque de *réalisme* d'un personnage qui peine à faire coïncider le monde avec *sa vision* du monde. Tout le problème étant qu'à cette description froide de machine textuelle produisant des « interfaces » déficientes, correspond comme l'a exprimé Giles, l'élaboration de personnages dominés par « la chair et le sang ». Contrairement à Maggie, les personnages de Selby ne sont pas des objets qu'un narrateur présente de loin parmi les autres objets du monde qu'il observe. L'artificialité de l'œuvre répond

---

<sup>49</sup> Nous prenons ici l'expression au sens littéral, mais il serait aussi intéressant de prolonger l'expérience en revenant dans une veine plus foucaldienne sur le sens figuré de *out of her mind*, en essayant de comprendre ce que dit cette expression de la relation entre l'intérieur et l'extérieur : dire de quelqu'un qu'il est « fou » en disant qu'il est « hors de son esprit » signifie-t-il qu'il n'est de fou qu'hors de lui-même et dans le regard de l'autre ?

à l'artificialité du monde que chacun reconstruit chaque fois qu'il en parle, toutes les voix semblant ici reconstruire leur environnement dans une langue unique.

Le personnage chez Selby s'incarne donc dans un troisième espace qui serait commun à ceux que circonscraient les cercles symboliques de l'extérieur et de l'intérieur de l'individu – *in-between* « *in* » and « *out of his mind* » –, comme dans l'exemple de Tralala. Il existe en tant qu'espace où deux cercles se coupent, n'appartenant plus tout à fait à l'un et pas tout à fait à l'autre, Selby utilisant toutes les possibilités qu'offre ce troisième espace que constitue le roman, entre le réel et l'irréel – *à la fois* réel et irréel – où faits et pensées cohabitent. Dans cet espace, le personnage n'est par exemple jamais matérialisé par des descriptions physiques, et le fait qu'il ne soit pas assigné à un corps particulier pousse entre autres à ne l'identifier que comme la voix en suspens qui le matérialise. Cependant, s'il n'est pas réductible à un corps physique dans le monde, il n'est pas non plus réductible à une seule « voix » qui surgirait du néant, ou à un « pur esprit » – et il sera de toute façon toujours moins « pur », qu'« esprit ». Dans son article « le sacré ou le sacrifice du personnage », Karen Haddad-Wotling fait référence à Nathalie Sarraute pour expliquer la façon dont le personnage en littérature a changé en abordant le vingtième siècle. Cette dernière considère notamment qu'en faisant évoluer le rôle du personnage, en le faisant passer d'un « type humain » à celui d'un « porteur d'états », Dostoïevski fut « le précurseur de presque tous les écrivains européens de notre temps » (85). Sarraute lie aussi cette évolution à « la célèbre *polyphonie* », un procédé qu'Haddad-Wotling définit ensuite comme suit :<sup>50</sup>

C'est la façon dont chaque personnage, chez Dostoïevski, est non seulement doté d'une voix, d'une parole originale (ce qui en soit ne suffirait pas à distinguer Dostoïevski d'autres romanciers de son temps – qu'on songe à Flaubert), mais dont ces voix, ces discours, ne sont pas dominés par un point de vue unifiant et surplombant, une voix d'auteur ou de narrateur qui indiquerait, en somme, qui a « raison » dans ces voix discordantes et toutes valables. (86)

Voir cités à propos de Selby d'abord Zola, puis maintenant Dostoïevski et même Flaubert peut surprendre, pourtant même si la lignée entre eux n'est pas directe, l'évocation de leur possible parenté littéraire n'est pas forcément absurde lorsqu'il

---

<sup>50</sup> Dans son article Wotling précise que Bakhtine attribue l'invention de la polyphonie à Dostoïevski, et qu'il pense en l'occurrence que l'auteur russe « est le premier à introduire en littérature de façon radicale et systématique » ce principe polyphonique.

est question de l'élaboration des personnages. Sans s'arrêter ici sur le cas de Flaubert, pour ce qui concerne plus précisément Dostoïevski, il est tentant d'étendre son rôle de « précurseur » au-delà de l'Europe, et donc jusqu'à Selby, pour parler de cette « polyphonie porteuse d'états ». Pour renforcer les fondements de ce pont entre les deux continents en passant par la France, on peut même mentionner au sujet de ces « porteurs d'états », la notion de « characterless characters » que Jean-Paul Sartre a appliquée au *Manathan Transfer* de Dos Passos : « acts, emotions and ideas suddenly settle within a character, make themselves at home and then disappear » (Bradbury, *The Modern...*, 107). Chez Selby comme chez ces auteurs, les personnages changent d'avis, se contredisent entre eux et aussi eux-mêmes : tout se déroule comme si le personnage était une coquille ne valant que pour les idées qu'elle transporte.

Dans un passage de *Requiem for a Dream* (39-42), sans qu'il ne soit jamais identifié comme un des personnages à l'œuvre, le narrateur qui se comporte comme un témoin strictement extérieur aux scènes qu'il décrit finit par parler comme les personnages. Il entre dans le cercle par le biais du langage et décrit la fin d'une soirée en se laissant gagner par l'enthousiasme général, l'assimilation de son discours à du discours indirect libre étant rendu problématique par l'absence d'un personnage particulier à qui attribuer les propos qu'il rapporterait :

Harry and Marion had another popper [...] and the music continued to drift through the smoke and laughter and through ears and heads and brains and minds and somehow came out the other side undisturbed and unchanged and everyone felt good *man*, I mean real good, like they just beat a murder rap, or made it to the top of Mt. Everest [...] floating on the currents like a bird, just like a big bird *man*... yeah... like they were suddenly cut loose, like they were suddenly free... free... free... (41-42, je souligne)

Le narrateur dans cet extrait n'est pas un des personnages participant à la fête, il y a bien lui d'un côté – « I » – et eux de l'autre – « they », les personnages décrits. Pourtant alors qu'il décrit Harry et Marion qui prennent de la drogue et qu'il évoque la façon dont la musique traverse les « têtes », les « cerveaux » et les « esprits », il ne s'agit plus seulement d'eux lorsqu'il est question de décrire le sentiment de « liberté » qu'implique cette prise. L'ajout soudain de l'apostrophe « man » notamment, et la prise en charge du discours marquée par le pronom personnel « I » dans l'expression « and everyone felt good *man*, I mean real good », indique que



c'est le narrateur lui-même qui est frappé par les effets des cachets dont il ne fait pourtant que décrire la prise par d'autres. Il y a alors au moins deux degrés, deux « plans » dans la fiction : les personnages sont soudainement poussés au second plan, dans le décor, et s'impose sur le devant de la scène, la voix du narrateur qui n'est plus simplement celui qui raconte l'histoire d'Harry et Marion. Les personnages sont les porteurs d'un état qui se répand dans le texte à la façon de la musique dans la pièce décrite par le narrateur : le relâchement de la tension contamine jusqu'à la voix du narrateur dont le langage se relâche et se trouve envahit par des marqueurs tels que « good man, I mean real good » et des métaphores éculées, telle celle de « l'homme libre comme un oiseau ». Et c'est parce qu'il demande implicitement au lecteur d'apprécier le degré de réalité du sentiment de bien-être dont il parle lorsqu'il dit « *real good* », que le narrateur est soudainement « personnifié » au détriment des personnages. Le texte devient alors un véritable lieu d'incarnation, où le personnage serait avant tout une *personnalité* naissant de la rencontre d'un lecteur et des « états » qu'ils – texte et lecteur – transportent.<sup>51</sup>

Le texte serait alors un lieu marqué par l'absence de descriptions physique et la prolifération des voix, qui lorsqu'elles sont alliées à un langage unique, effacent les frontières et rendent notamment plus difficile l'assignation des locuteurs à un espace donné. Les personnages sont des « porteurs d'état » car dans cet exemple extrait de *Requiem for a Dream*, ils portent un sentiment de liberté qui les dépasse, jusqu'à faire perdre au narrateur son rôle surplombant et unificateur. Il n'explique rien et s'en remet à ses impression – *real good* – en utilisant le langage dégradé réservé jusque là aux personnages : il fait soudainement partie de l'histoire car il la « vit sans la vivre » – sans être un des personnages principaux, il se voit investi de l'état d'esprit des personnages, comme s'il était gagné par l'enthousiasme marquant l'histoire qu'il raconte. Dans l'ouvrage intitulé *Jonathan Coe et Will Self : Un véritable naturalisme littéraire est-il possible ou même souhaitable ?*, Jonathan Coe

---

<sup>51</sup> C'est-à-dire une « personne-alitée », couchée sur le papier et porteuse de tout le flou dont le terme « personnalité » est nimbé. Nous y reviendrons.

reprend une image commune en littérature et proche de celle de l'œuvre-écran qu'exposait en son temps Zola, et il déclare :<sup>52</sup>

You have two responsibilities as a writer, to the micro-world within you and the macro-world outside you. The writer who sits at his desk, looking out of his study window in the gathering dusk, sees two things: his face reflected in the window, staring back at him, and beyond that, *through* that, he sees another thing entirely, a world of people hurrying about their business who are utterly indifferent to his well being. [... The writer] must see both and he must write about both. (Leclair, 60)

Dans le même ouvrage, Leclair parle notamment du naturalisme comme d'un « cadre » utilisé par l'écrivain pour « tracer des bords dans l'énormité de la vie » (17). Nous avons déjà noté combien la circonscription est nécessaire à Selby, depuis le choix des limites de Brooklyn jusqu'au recentrage sur l'intériorité des personnages. Le bref moment où la voix du narrateur semble s'échapper, jusqu'à ne plus s'occuper des personnages auxquels elle s'était attachée, est comme une brèche dans le cadre du récit par laquelle s'infiltré « l'énormité de la vie ». Cette voix dont on se souvient soudain qu'on ne sait pas très bien à qui – ni à quel espace – elle appartient, rappelle que « tout cadre est une convention, et toute convention est un encadrement » (Leclair, 17). Ce faisant elle rappelle surtout qu'aussi nécessaire qu'il puisse être, cet encadrement est avant tout un troisième monde minuscule et très précaire, aux frontières de l'intériorité et de l'extériorité : ni tout à fait miroir de la réalité extérieure, ni tout à fait miroir de l'âme, le fait qu'un texte contienne quand même au moins en partie(s) ces deux éléments le maintient en tension. En effet, le hors texte menace toujours de faire voler en éclats – de voix, évidemment – le cadre d'un texte qui l'assigne à un espace conventionnellement clos.

---

<sup>52</sup> Il s'agit de la transcription d'une conférence animée par Bertrand Leclair en 2003, lors de laquelle Coe et Self ont débattu de leurs conceptions de l'écriture.

## C/ D'un naturalisme monstrueux

Le texte est donc moins le miroir de la réalité qu'un espace qu'elle traverse et contamine, c'est pourquoi il paraît presque vain de chercher les traces d'une représentation dite « exacte » du monde dans l'écriture de Selby, puisque le texte *est une réalité* : selon Ricœur, « récits littéraires et histoires de vie, loin de s'exclure, se complètent, en dépit ou à la faveur de leur contraste. Cette dialectique nous rappelle que le récit fait partie de la vie avant de s'exiler de la vie dans l'écriture » (*Soi-même...*, 193). En effet au même titre que n'importe quelle vie, un texte est un montage conventionnel, et donc artificiel, des éléments hétéroclites à la disposition d'un homme – qu'il s'agisse de l'écrivain ou du lecteur. C'est pourquoi *naturellement* chez Selby, tous les efforts de circonscription tendant à faire du texte l'extrait restreint mais représentatif d'un plus vaste contexte, sont à l'image des efforts que font les personnages pour échapper à « l'énormité de la vie » qui les écrase : ils se referment toujours un peu plus sur eux-mêmes mais le monde se rappelle fatalement à eux, et de manière aussi violente que l'effort pour se voiler la face aura été important. Pour poursuivre l'étude de l'univers du récit selbien, ce troisième monde qui mêle les réalités extérieure – l'environnement – et intérieure – la vision de l'environnement –, il faut s'arrêter sur l'utilisation que fait Selby de « l'inquiétante étrangeté » des ombres, ainsi que des projections tout à fait étranges et pétries d'horreur qui accompagnent les personnages. Marc Chénétier définit *City of Night* et *Last Exit to Brooklyn* comme des

fictions des classes défavorisées qui échappent à un naturalisme devenu inexploitable : lisons et l'on verra que l'étrange a pénétré un réalisme de surface, on prendra la mesure des évolutions formelles ; on comprendra que ces recours au familier s'obstinent à privilégier ce que le quotidien recèle d'obscur et de fabuleux, à échapper aux représentations immédiates et closes, à mettre en cause la capacité du langage à jeter ses rets même sur le plus banal. [...] On observera ici le détail des pôles extrêmes entre lesquels s'étagent ces fictions du quotidien où l'essentiel se réfugie au cœur du trivial. (296)<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> John Rechy a publié *City of Night* en 1963 Chez Grove Press, c'est-à-dire un an avant que Selby ne publie *Last Exit to Brooklyn* (chez le même éditeur). Le titre est emprunté « au long poème postromantique anglais, *The City of Dreadful Night* (1874), dans lequel James Thomson évoque la

Dans cet extrait il est question d'« un naturalisme » associé à « un réalisme de surface », qui serait « devenu inexploitable ». Or il est vrai que si l'on assimile le naturalisme au réalisme, et qu'on en fait une façon de *représenter la réalité*, force est de constater qu'il paraît difficile d'en faire un outil efficace lorsqu'il s'agit, comme dans les œuvres de Selby, d'*explorer des réalités* – notamment les réalités intérieure et extérieure d'un individu. En effet chez lui la réalité ne constitue pas un tout unifié, mais l'introduction de « l'étrange », de « l'obscur » et du « fabuleux » dans les fictions s'attachant « au quotidien » et « aux classes défavorisées », n'invalide pas toute forme de naturalisme. Sans doute même faut-il voir dans cette constatation, bien plus que la fin du genre en soi, le sentiment d'une évolution d'un naturalisme « flexible » alors conçu comme une « impulsion » dégagée des critères précis propres à son époque – à la façon de Donald Pizer dans son ouvrage *The Theory and Practice of American Literary Naturalism*.<sup>54</sup> Le naturalisme serait alors une forme d'écriture flexible, c'est-à-dire non figée : le pendant naturel de la matière malléable d'une réalité protéiforme, nourrie d'une multitude d'éléments et donc insaisissable en entier. Dans son utilisation du discours indirect libre notamment, Selby sort du naturalisme classique, et sa constante interrogation sur la possibilité pour le langage de représenter les aspects les plus mystérieux de l'existence humaine, donne à ses textes des accents résolument postmodernes.

---

solitude hallucinée de l'âme dans un Londres Victorien quasi onirique, où le clair de lune, perçant à peine le brouillard, éclaire des églises à l'abandon et des ruines. La même lumière *gothique* baigne, dans le récit *semi-autobiographique* de John Rechy, l'asphalte de la 42<sup>ème</sup> Rue à New York, et les boulevards de Los Angeles » (Pétillon, 309, je souligne). Il serait sans doute intéressant de prolonger ce parallèle entre Rechy et Selby, en développant le problème de la dimension « gothique » d'abord, puis la notion de « semi-autobiographie » aussi, que l'on retrouve chez les deux auteurs.

<sup>54</sup> Dans son ouvrage Pizer limite notamment l'influence du déterminisme, pourtant central chez Zola dans la définition de l'œuvre naturaliste, et il écrit, « There always has been, and, it appears, there always will be, a desire to attach naturalism to a fully deterministic and thus a pessimistic core of belief. To be naturalistic, a novel must adhere to this core, otherwise it either is not naturalism or is confused naturalism. A flexible concept of naturalism as a tendency or an impulse reflecting the various ways in which human freedom is limited or circumscribed and the various ways in which this truth is made palatable by combining it with traditional notions of human worth therefore won't do. But it will have to do, I believe, and can also serve an important critical and historical purpose, if the conflict between new truths and old beliefs, and the inevitable lack of a clear philosophical and tonal center which is the product of this conflict, are indeed the essential characteristics of the naturalistic impulse and tradition in American writing » (9). Un naturalisme aussi « flexible » peut éveiller quelques doutes quant à la spécificité du genre, mais notons déjà qu'il est pour lui mieux défini par sa qualité « d'impulsion », que par aucune des « différentes façons » dont un auteur représente les limitations humaines.

a) *D'une vision monstrueuse*

Par le biais de la problématique du monstre, il est possible de s'approcher au plus près de cette tension au cœur de l'œuvre selbienne, entre ce qu'on désigne comme étant réel d'une part, et le degré de réalisme de ce qu'on peine à expliquer d'autre part – ce sur quoi le langage peut difficilement « jeter ses rets ». Selon le Larousse (2002), le terme de « monstre » peut en effet faire référence à la fois à un hypothétique « être fantastique de la mythologie, des légendes », et à un « être vivant présentant une malformation », ou un « animal, objet effrayant par sa taille, son aspect », c'est-à-dire un homme banal choquant seulement par son aspect physique. Pour ce qui est des personnages de Selby, ils sont des hommes extraits d'une norme, et en aucun cas des monstres selon ces définitions : ils ne sont ni malformés, ni légendaires. Toutefois, bien que rien ne l'indique objectivement, ils se perçoivent parfois et sont perçus souvent comme des êtres au comportement monstrueux. En effet s'ils sont extraits de la norme c'est qu'ils en viennent mais qu'ils en sont expulsés, et la façon dont ceux qu'on désigne comme étant les monstres sont mis en relief en dit souvent plus sur l'ensemble du groupe auquel ils appartiennent, que sur la nature de leur hypothétique monstruosité particulière. Ainsi en créant des personnages, puis en racontant leur histoire, Selby les met en avant comme autant de manifestations particulières d'une autre chose plus globale. Étymologiquement s'ils sont « un extrait » du groupe, c'est qu'ils sont le morceau isolé d'un ensemble, et étymologiquement encore, on peut en conclure qu'ils sont « monstrueux au sens du verbe latin *mostrare*, une monstration qui [les] contraint à se faire voir » (Rubens, 96). Ainsi s'il est impossible de faire l'économie d'une étude de la part monstrueuse du naturalisme selon Selby, il ne faut pas la réduire à l'étude d'un personnage en particulier et s'en tenir à la mise en exergue de son comportement monstrueux. Chez lui, le monde entier doit souffrir de « malformation » et prendre un aspect monstrueux, sans quoi rien ni personne ne peut prétendre à la monstruosité.

Nous avons déjà noté dans *Requiem for a Dream* que le narrateur pouvait *se montrer* trop présent alors même qu'il ne fait pas partie du récit qu'il rapporte, brisant ainsi l'illusion réaliste en rappelant au lecteur qu'on lui raconte une histoire.

Le narrateur serait à ce moment là d'un récit uni et semblant fermé sur lui-même, une ouverture sur un plan extra diégétique : il est « l'erreur », « l'anormalité » ou la « malformation » coupant le cours d'un récit jusqu'alors harmonieux, et lui donnant un aspect peu naturel, « mal mis en forme », c'est-à-dire monstrueux. Il est alors intéressant de remarquer que, pour reprendre les termes de Chénétier, « l'étrange » pénètre aussi « le réalisme de surface » sur un plan intra diégétique, « l'évolution formelle » dans la narration servant ainsi à placer de manière réflexive le lecteur dans la situation des personnages dont la réalité se déforme. En effet, avant que le narrateur ne close le passage en se faisant le porteur du sentiment de bien être général, le passage en question se fait relativement inquiétant lorsqu'un des personnages, qu'on serait tenté de décrire comme paranoïaque, se livre à la mise à mort d'un poste de télévision dont il soupçonne les mauvaises intentions : « He was *absorbed in the show* as much as possible and wondering how the heavy was going to cool that bad dude [...], but something in him knew that that goddamn television set was plotting against him, that it was just layin back and waiting to getim » (37, je souligne).<sup>55</sup> Harry, Tyrone et Marion – trois des quatre personnages principaux de *Requiem for a Dream* – passent la soirée avec d'autres dans son loft où toutes sortes de stupéfiants sont consommées en flux tendu. Or depuis le début leur hôte Tony est occupé par le fameux poste de télévision dans un coin. Il ne se préoccupe pas des autres personnages et ne leur adresse même jamais la parole, le récit de la soirée des trois protagonistes étant seulement ponctué par les rires que leur inspirent les insultes qu'il profère à l'intention du poste chaque fois qu'une coupure commerciale interrompt le flot du programme – *du récit* – dont il veut savoir la fin. Le personnage de Tyrone s'amuse notamment de la situation et hasarde entre deux bouffées d'une pipe où se consume de la marijuana, « Ah doan mind him fat mouthin that set, but I sure hope the muthafucka doan start talkin back toim cause when that happens ah gotta cut loose this shit and split jim » (38-39). Or fatalement, la prophétie se réalise

---

<sup>55</sup> Nous allons voir que l'expression « absorbed in » est à prendre au sens littéral puisque le personnage de Tony finit par se comporter comme « the heavy » – terme qui désigne « un personnage important » en argot américain – en faisant de sa télévision le personnage du « bad dude », comme s'il jouait réellement la scène dont le prive une coupure commerciale de trop.

et quand Tony décide d'exécuter la télévision, « le poste mourant » supplie qu'il le laisse en vie.<sup>56</sup>

Le poste est en effet progressivement personnifié par différents indices implicites – allant des inquiétudes du personnage de Tyrone jusqu'à la mention de « the dying television set » (40), laissant entendre qu'il avait été question jusqu'à présent d'un « *living television set* » – qui atténuent l'effet de surprise et rendent donc plus naturel le moment où le poste prend vie, cette fois de façon plus explicite encore, lorsqu'il finit par parler :

He watched the set tremble under his gaze, as it shook and begged for mercy, for one more chance, I/ll never do it again Tony, I swear on my mudders head, Tony, *pleeze, pleeze*, give me anotha chance, [...] CHANCE??? CHANCE???? I GOT YA FUCKIN CHANCE, SWINGIN, HAHHAHAHAHAHAHA, YA CANT EVEN DIE LIKE A MAN [...] and Tonys expression was bulging with contempt as he twisted and looked at the set right in the eye and told it in a soft, vicious voice, Suck on this, and fired the last shot into the trembling and still pleading body of the television set and it shivered slightly from the *coup de grace* and one last spark jumped across a foot of burned space and fizzled away into eternity as the final wisp of smoke whirled [...] to disperse itself in the atmosphere. Tony shrugged and jammed the gun into his waist, I toldya not ta fuck wit me, and he shrugged again, nobody fucks wit Tony Balls, eh? (40-41)

Or tout naturel que ce passage paraisse à ce moment-là du récit, grâce aux indices implicites et au contexte général marqué par la drogue, une télévision qui parle autrement qu'à travers les voix de ceux qui peuplent les programmes qu'elle diffuse est d'un point de vue humain quelque chose de monstrueux. Ce devrait être une anomalie effrayante dans le déroulement logique de la réalité, entamant profondément la « surface réaliste » du texte, mais comme l'absence-présence du narrateur – en retrait, qui nous montre Tony tout en nous plaçant de son point de vue chaque fois qu'il lui « laisse la parole » –, cette brèche monstrueuse participe d'un travail narratif qui contribue à atténuer ce que cette scène comporte de plus extraordinaire.

---

<sup>56</sup> On pourrait désigner cette « prophétie » sur un plan narratologique comme une « prolepse », ou en tout cas une forme étrange de « covert prolepsis », puisqu'elle est un indice prévenant le lecteur du basculement qui va s'opérer. Mais dans la mesure où le degré de réalité du dialogue qui s'ensuit reste à déterminer – même au plan intra-diégétique –, peut-être vaut-il mieux s'en tenir à la notion plus vague de « prophétie hallucinée » dans la bouche d'un personnage qui divague sous l'influence de différents psychotropes, parfaitement inconscient de ce qu'il professe. Moins qu'un Chamane en transe, il serait alors plus proche du « prophète vide pour temps médiocre » dont parle Camus (*La Chute*, 124), ne sachant pas ce qu'il dit ni même s'il a quelque chose à dire alors qu'il semble piégé dans un présent perpétuel.

C'est donc parce que l'univers du récit retranscrit une réalité aux contours flous et globalement étrange que l'anomalie que constitue la prise de parole de la télévision apparaît comme naturelle. En effet, le monstre est traité de façon monstrueuse par le personnage qui répond à ses supplications par les armes, l'exécutant sans pitié, et l'introduction d'une arme à feu et son usage contre un poste de télévision devraient éveiller la méfiance du lecteur, la disproportion de la réponse du personnage à son agacement donnant à la scène un aspect furieusement surréaliste. Or plus précisément ici, l'acceptation par le lecteur de la soudaine animation de la télévision, alors que les monstres n'existent pas, se fait au détriment de la logique qui voudrait que Tony imagine la voix du poste qui lui répond, comme en atteste l'attitude des autres personnages médusés : « they watched and listened to him » (40, je souligne). Pourtant alors que seul Tony parle, puisque semble-t-il les personnages n'entendent que lui – « listened to him » –, le lecteur entend quand même la voix du poste parmi celles des autres. Car l'originalité de cet extrait tient entre autre au fait qu'il n'est nulle part fait mention d'une voix que Tony imaginerait, et la qualité hallucinatoire du dialogue est entièrement implicite, puisqu'il « a lieu » dans le récit, au même titre que n'importe quel autre dialogue entre des personnages « de chair et de sang » – pour reprendre les propos de Giles, déjà mentionnés lors de l'étude de « Tralala » (« Un homme en paix... », 64). Ainsi ce qui fait de ce passage un texte monstrueux vient d'une part du traitement thématique de la monstruosité, et d'autre part du traitement narratif du dialogue permettant à la voix de la télévision d'être « réalisée » au même titre que celles des autres personnages. En effet, aucun marqueur – tant au niveau du vocabulaire que de la syntaxe – ne la distingue des autres voix, supposées appartenir à des personnes. Le seul indice du rôle particulier de la télévision, sur un plan narratif, vient de ce que le narrateur réduit les autres personnages au statut passif de spectateurs puisqu'ils regardent, écoutent, mais n'adressent pas la parole à Tony pendant toute la durée de *la scène* de la mise à mort de la télévision. Seule cette absence d'interaction met en relief l'aspect fictif d'une scène dont le surréalisme resterait autrement, d'ordre tacite. Selby déclarait à ce sujet dans un entretien, « I am not too concerned with the physical environment but with what goes on inside a person. This is really important to me because I realize it is what goes on in our heads that creates the world we live in » (Vorda, *Examining*,



288). Sans aller aussi loin, notons déjà que dans ce passage « ce qui se passe dans la tête » du personnage de Tony « crée le monde dans lequel il vit ». Mais pour le savoir il faut étudier tout un faisceau de correspondances qui ne vont pas de soi, puisque si le monde se donne à voir, dans la vie comme plus particulièrement en littérature, on n'accède pas naturellement aux pensées d'un individu et tout le monde ne compose pas la même chose à partir des mêmes éléments – notamment ici, Tony met à mort un ennemi intime alors que les autres personnages assistent à la destruction d'une télévision.

Cependant, même si Selby s'attache le moins souvent possible à représenter la « réalité physique de l'environnement », il n'est pas pour autant si facile de faire de ses textes des productions entièrement « non-réalistes ». Il faut en effet à ce stade de notre étude poser clairement la différence entre deux définitions du « réalisme », à la façon de Karen Haddad-Wotling lorsqu'elle cite Dostoïevski en exergue d'un article qu'elle lui consacre : « On me dit psychologue : c'est faux, je ne suis qu'un *réaliste* dans le meilleur sens du mot » (84, je souligne). On remarque qu'il se méfie du terme « réaliste » pour désigner une façon particulière de représenter le monde, comme s'il refusait de s'inscrire dans la tradition littéraire qu'académiquement on dit réaliste. Pour lui « Le meilleur sens du mot » paraît être aussi le plus pragmatique, le moins dogmatique, celui qui l'amène à se placer parmi les hommes réalistes qui « regardent la réalité en face » au risque d'être taxés de pessimisme.<sup>57</sup> L'autre aspect intéressant de cette citation est le lien qu'elle tisse entre psychologie et réalisme, puisqu'en effet, l'attachement de Selby à ce qui se passe à « l'intérieur d'une tête » pourrait le soumettre au même commentaire sur ses vertus de psychologue. Richard Wertime se pose la question dans un article intitulé « Psychic vengeance in *Last Exit to Brooklyn* » et y répond en expliquant :

---

<sup>57</sup> Donald Pizer s'amuse des classements académiques et assure à ce sujet que la principale différence entre le réalisme et le naturalisme est chronologique. Il l'établit en expliquant que, « whatever was being produced in fiction during the 1870s and 1880s that was new, interesting, and roughly similar in a number of ways can be designated as *realism* » et que « an equally new, interesting, and roughly similar body of writing produced at the turn of the century can be designated as *naturalism* » (*The Cambridge...*, 5). Peut-être donc qu'au tournant d'un nouveau siècle, le XXIème, cette même chose peut porter un nouveau nom tout en restant unifiée par le devoir de « réalisme » qu'expose Dostoïevski.

What he has to say, even when he gets sociological, philosophical or metaphysical, is always delivered in the form of a story, or in the style of (voice of) story telling. It is when he strays from this in his work that it becomes strained and misses (e.g. in parts of *The Demon*) falling into melodramatic psychology. (414)

Il n'est pas psychologue, mais comme Dostoïevski, il est « un réaliste dans le meilleur sens du mot », puisqu'il ne se contente pas de faire la description mécanique – pathologique – de schémas mentaux au sein desquels une conséquence aurait une cause logique et clairement identifiable. L'apport de la dimension « extra-ordinaire » du conte, qui n'explique pas le monde et ne perce pas les mystères de la psychologie humaine de la même façon qu'une discipline scientifique dite « dure », n'évacue pas pour autant ces questions et permet de prendre aussi acte de ce qui inexplicablement, existe quand même.<sup>58</sup> Wertime affirme ainsi que c'est parce qu'il est un conteur que Selby échappe à une psychologisation « mélodramatique » des histoires qu'il raconte. Cette affirmation rejoint l'idée de « monstration » qu'il mettait lui-même en avant lorsqu'il espérait ne pas présenter de personnages littéraires, mais « montrer » Harry et Vinnie – comme nous le notions en amorce de cette première partie (Bayon, 91). Selby ne cherche pas « à faire croire » que son travail « est » la réalité, que l'œuvre et le monde sont unis dans un rapport d'équivalence. Il ne cache pas l'artificialité de sa démarche qui consiste donc à montrer ses personnages – qu'il s'agisse d'un homme ou d'une télévision –, et à les mettre en scène pour accompagner la réalité dans son mouvement.

En fait de conte dans ce passage de *Requiem for a Dream* – comme dans une grande partie de son œuvre, mais ici de façon peut-être encore plus explicite – le style est issu des fictions télévisuelles. Comme le note Chénétier, « dans *Requiem for a Dream*, Hubert Selby donne à ses personnages la langue appauvrie des jeux télévisés, fait se dérouler leurs amours sur le mode sentimental des dialogues stéréotypés de feuilletons » (254). Ce procédé inspire notamment à O'Brien le commentaire suivant :

What is incredible to me is that the style of [...] Selby [...] should be seen as naturalistic. That it is seen as such illustrates where we gain our sense of the naturalistic – not from nature but from art. The style is as artificial as any I have

---

<sup>58</sup> Rappelons que nous développerons plus tard la notion précise de conte de fée, et nous en tenons pour l'instant au conte comme résultat d'une histoire que l'on conte – « story telling » en anglais.

ever read. “Real” people do not think and talk this way; characters in movies and popular fiction do! We saw those gestures and heard those voices, not out on the street, but in movie theaters. Selby found the design for these fantasies in popular genres, and then put them to his own use. (« The Materials of Art... », 378)

Cependant, cette correspondance linguistique entre le personnage de Tony et les films de gangsters qu’il regarde – les expressions « nobody fucks with Tony », « suck on this », « die like a man », mais aussi la description renvoyant à l’imagerie cinématographique, telle « l’ultime volute de fumée » qui se « disperse dans l’atmosphère » et « le pistolet à la ceinture » –, n’invalide pas toute forme de réalisme chez Selby dès lors qu’on admet que dans la réalité, *l’art inspire la vie qui a inspiré l’art avant qu’il n’inspire la vie*. C’est bien l’étanchéité des frontières entre le réel et l’imaginaire qui est en question ici. Il est ainsi possible d’interpréter différemment la remarque d’O’Brien lorsqu’il constate que, « we gain our sense of the naturalistic not from nature but from art ». Alors qu’il l’utilise pour insister sur l’aspect artificiel indéniable du style de Selby, on peut envisager qu’elle indique aussi qu’il est naturel que le naturalisme soit d’essence artificielle, puisque le naturalisme est un style littéraire, c’est-à-dire comme toute forme de langage, une façon de voir le monde avant même d’être une façon de le représenter dans l’expression de cette vision. De plus, reconnaître que l’on tire la conception du naturalisme de l’art et non de la nature nous place dans la position du personnage de Tony qui tire sa conception de la vie de la fiction, et non de la nature. Ce passage de *Requiem for a Dream* prend l’aspect d’une scène, au sens cinématographique du terme, puisqu’un public extérieur – les invités de Tony – regarde en silence un vil monstre se soumettre à la volonté du héros omnipotent et armé. Or cette mise en abîme de la relation qui unit spectacle et spectateur, à travers le personnage de Tony qui d’abord regarde un programme télévisé, puis qui devient lui-même l’acteur du spectacle que ses invités contemplant médusés, ouvre inmanquablement un troisième espace mettant en question l’expérience du lecteur/spectateur face à l’œuvre/spectacle. En effet, cette triple dimension du spectacle a des vertus métafictionnelles puisqu’elle attire notamment l’attention sur le fait qu’à l’instar de la fiction télévisuelle, dont on reconnaît les codes chez Tony, l’œuvre littéraire est une mise en scène. Chacun des ouvrages de Selby est le montage artistique, et donc artificiel, d’une réalité hétéroclite. Cependant si la prolifération d’informations

difficilement assignables et pas forcément assemblables la rend informe, peut-être monstrueuse, elle n'en reste pas moins une affirmation de la porosité des frontières floues de ce qu'habituellement on nomme « réalité ».

### *b) A Gothic Touch*

Il n'est de littérature qui ne s'inspire de la réalité, et la création d'un monde exempt de tous les éléments qui composent le monde des hommes est impossible. S'il fallait attacher le naturalisme à une seule des formules scientifiques qu'il se propose d'appliquer à la réalité, il faudrait sans doute retenir celle qui énonce que dans la nature, « rien ne se perd, rien ne se crée et tout se transforme ». Ce serait alors cette transformation de la réalité, pourtant propre aux lois naturelles, qui transposée en littérature éveillerait la méfiance des lecteurs les plus soupçonneux. Lorsqu'elle s'attache à définir le naturalisme et le réalisme, Colette Becker note dès l'introduction que le faire simplement en établissant le rapport de ces styles d'écriture à la réalité n'est pas possible :

En fait, la représentation de la réalité est une tradition de la littérature occidentale depuis ses origines, bien avant que se développent, après 1848 et essentiellement en réaction contre le Romantisme, le mouvement réaliste, puis le mouvement naturaliste. Le texte réaliste se donne pour mimétique et documentaire, comme une simple intervention dans le continu des choses. Mais une telle prétention pose de nombreuses questions. Et d'abord : qu'entend-on par « réalité ». Et encore : est-il possible de donner une représentation exacte, objective, totale de la réalité ? (6)<sup>59</sup>

La véritable question n'est donc pas « quel style » ou encore « quel courant littéraire », mais bien plutôt « quelle réalité » ? S'il est si difficile de définir le style de Selby – comme n'importe quelle forme d'écriture – par rapport à la réalité, c'est

---

<sup>59</sup> Colette Becker reprend ainsi à son compte une problématique qui agite la scène littéraire depuis des millénaires, et elle n'aura de cesse dans son ouvrage d'en étudier les réseaux tentaculaires tout en rendant hommage à différents de ses illustres prédécesseurs : « Le réalisme n'est pas une invention du XIXe siècle. Il existe dans la littérature occidentale depuis l'Antiquité une tradition « d'imitation » de la réalité, qui trouve son point de départ dans le livre X de *La République* de Platon, où la *Mimésis* est placée au troisième rang après la vérité. De grands historiens du réalisme et du naturalisme comme Erich Auerbach, dans son recueil d'études *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale [...]*, ou Charles Beuchot dans son *Histoire du naturalisme français [...]* en rendent compte » (29).

parce que la réalité est elle-même aussi difficilement définissable que la présumée « irréalité » à laquelle généralement on l'oppose.<sup>60</sup> Dans un article consacré à la question de la représentation dans la nouvelle de Stephen Crane « The Monster » – qu'il publia un an avant sa mort en 1899 –, Pascale Antolin parle du titre comme d'une « fausse piste », notamment parce que le livre n'a rien de « fantastique » (283). Elle emprunte le terme à Todorov et elle cite en note un passage de son *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, Seuil, 1970, 29) pour préciser que le fantastique était pour lui, « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (283).<sup>61</sup> Elle se place sur un plan thématique en considérant qu'il n'y a pas d'élément surnaturel chez Crane, pas plus qu'il ne semble y en avoir chez Selby. Or cette conception du fantastique ouvre, sur un plan plus narratologique, sur ce que nous nommons « l'irréalité présumée du texte » par rapport à la réalité, puisque la transformation du réel par la littérature est toujours motif d'hésitation pour le lecteur. Cependant le fait qu'il y ait hésitation signifie qu'il est difficile d'établir un choix, et concevoir un texte comme « le lieu de l'hésitation » permet de maintenir au moins la possibilité de la réalité.

Il ne s'agit donc pas chez Selby exactement du même genre de monstres et autres démons qu'on a pu trouver dans des romans représentatifs du style gothique tels que *Frankenstein* ou *Dracula*. Les créatures surnaturelles appartiennent toujours chez lui au domaine de l'hallucination et du fantasme. Cependant même si la monstruosité ne porte pas forcément sur le personnage principal, le motif monstrueux demeure. Les personnages de Selby ne sont peut-être pas les monstres qui chez Shelley ou Stoker hantaient « physiquement » les montagnes ou les banquises, et tous ces lieux désertiques, mais les créatures terrifiantes qui peuplent leurs esprits

---

<sup>60</sup> Remarquons sans porter aucun jugement de valeur, que le dualisme est une autre des traditions occidentales rendant difficile toute définition d'une chose autrement qu'en passant par son contraire attiré.

<sup>61</sup> Todorov écrit aussi dans l'article « Les fantômes de Henry James », figurant dans son ouvrage *Poétique de la prose* : « Un phénomène inexplicable a lieu ; pour obéir à son esprit déterministe, le lecteur se voit obligé de choisir entre deux solutions : ou bien ramener ce phénomène à des causes connues, à l'ordre normal, en qualifiant d'imaginaires les faits insolites ; ou bien admettre l'existence du surnaturel et donc apporter une modification à l'ensemble des représentations qui forment son image du monde. Le fantastique dure le temps de cette incertitude ; dès que le lecteur opte pour l'une ou l'autre solution, il glisse dans l'étrange ou dans le merveilleux » (186). L'idée qui peut alors venir à l'esprit est que la lecture justement, tant qu'elle dure, pourrait bien être le temps de l'incertitude, et la prolongation de l'instant du doute, repoussant d'autant celui du choix.

restent autant de marques d'une réalité monstrueuse dont *ils* émergent et à laquelle *ils* appartiennent.<sup>62</sup> Il n'est ainsi pas si simple d'évacuer la part démoniaque de chacun d'entre eux, comme en atteste le personnage d'Harry White dans *The Demon*. Il est en effet de plus en plus tentant au fur et à mesure de la lecture du roman – et même dès les trois premières phrases : « His friends called him Harry the Lover. But Harry would not screw just anyone. It had to be a woman... a married woman. » – d'assimiler le personnage principal au titre de l'ouvrage qui lui est consacré pour en faire symboliquement le très sulfureux « démon » du livre. Certes il n'est pas comme la créature de Frankenstein ou le comte Dracula affublé par les autres personnages du livre de ce titre honorifique, mais il s'estime habité par un « démon », et Selby illustre ainsi que la variation dans le motif démoniaque n'implique pas la disparition du motif original : « all he could do was nod his head as all his desires welled up inside him and battled the demon that was getting unconquerable strength from his guilt and humiliation, leaving a black pit of despair in his gut » (238). La reconnaissance par le personnage d'Harry de la présence d'un démon intérieur, associé à différentes sensations fugaces, telle celle qui lui fait dire qu'il sent « somewhere within him another Harry looking at what was happening » (70), tend à modérer l'acceptation actuelle qui veut qu'« à l'ère des anges et des démons a[it] succédé celle des maladies mentales scientifiquement répertoriées ».

En effet, si Valérie de Courville Nicol utilise cette phrase de Gwenhaël Ponnau pour expliquer comment « la psychiatrie victorienne rationalise le merveilleux en démystifiant les légendes, les miracles, la mythologie et le merveilleux chrétien, qu'elle renvoie à la folie » (244), nous pouvons noter à la lumière des textes de Selby la réémergence du merveilleux. Le personnage ne se déclare en effet jamais fou, et s'il est fait référence à cet « autre Harry » qui sommeille en lui, ça n'est jamais pour ouvertement le diagnostiquer comme schizophrène. Ainsi lorsque Fiedler explique que, « The final horrors, as modern society has come to realize, are neither gods nor demons, but intimate aspects of our

---

<sup>62</sup> Nous maintenons à dessein l'ambiguïté référentielle de ce « ils » qui peut désigner ici les personnages seuls, ou bien l'ensemble comprenant les personnages et les créatures qu'ils imaginent. Ce flottement permet de laisser ouvert l'abîme littéraire (métafictionnel) de personnages imaginaires terrifiants qui eux-mêmes imaginent des horreurs. En effet, pourquoi s'arrêter là et ne pas inclure dans ce « ils » cet autre « imagineur » qu'est l'auteur imaginant ?

own mind » (38), il ne le fait pas sans préciser que l'écrivain américain, « is forever beginning saying for the first time [...] what it is like to stand alone before nature, or in a city as appallingly lonely as any virgin forest » (24). Au delà du refus de classer ses personnages parmi les fous en se livrant à leur étude pathologique, le fait qu'il réintroduise le thème d'une possession démoniaque à la référentialité floue est un indice de la continuité que Fiedler indique par l'expression « forever beginning » – qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la fuite des origines dans le « toujours déjà » de Derrida. Selby préfère les mystérieux démons aux « maladies mentales scientifiquement répertoriées », ce qui a pour effet de maintenir l'hésitation quand à la nature de la possession des personnages. L'épigraphe du livre est en ce sens exemplaire : « A man obsessed is a man possessed by a demon ». <sup>63</sup> À la façon du Frankenstein de Shelley à la poursuite de « son démon » dans les contrées désertes du vaste monde, le Harry de Selby poursuit son démon dans le désert de son esprit. Et à chaque fois, l'homme est seul face au démon qu'il a créé.

À propos de Matthew Gregory Lewis et de son livre *The Monk* (1796), Fiedler maintient notamment que l'essence du roman gothique n'est pas à trouver dans les décors médiévaux – et à plus forte raison lorsqu'il s'agit comme dans le cas de Selby, de romans américains :

By the time Lewis is through with this sadist farrago, the major symbols of the gothic have been established, and the major meanings of the form made clear. In general, those symbols and meanings depend on an awareness of the spiritual isolation of the individual in society where all communal systems of values have collapsed or have been turned into meaningless clichés. There is a basic ambivalence in the attitude of the gothic writers to the alienation which they perceive. On the one hand, their fiction projects a fear of the solitude which is the price of freedom; and on the other hand, an almost hysterical attack on all institutions which might inhibit that freedom or mitigate the solitude it brings.  
(131)

Pour lui, « the tradition of the American Novel [...] is almost essentially a gothic one » (142), parce que la valse des symboles qui font qu'on le projette ou l'intériorise ne change pas l'essence du démon à l'œuvre. Dans *Song of the Silent Snow*, la nouvelle « Hi Champ » (15-26) fait ouvertement référence au motif de la solitude essentielle propre à Frankenstein, par le biais du film *The Bride of*

---

<sup>63</sup> Nous reviendrons sur la question précise de l'obsession plus en détail.

*Frankenstein* : « One of the most touching parts in that flick, for me, is when John Carradine stumbles around saying, Friend, friend... She nodded, He didnt want much, did he? Just someone to share what he had with » (22). Plus tôt dans *Last Exit to Brooklyn*, Selby entrait en littérature en faisant de la lecture du poème D'Edgar Allan Poe « The Raven » le moment précipitant la mort par overdose d'un personnage qui aime sans être aimé – dans la seconde nouvelle du recueil, « The Queen Is Dead » (15-70). Mais plus que les références intertextuelles, qui sont autant de portes ouvertes sur la tradition gothique au cœur des ouvrages de Selby, c'est l'exploitation textuelle de ces « symboles gothiques majeurs » dont parle Fiedler qui fait de ce courant littéraire une source d'influence importante du style de Selby – quand bien même ce dernier ne s'y résume pas entièrement.

Dans *The Willow Tree* par exemple, il est question de l'institution hospitalière supposée aider les patients à aller mieux. Le personnage de Maria qui s'est fait brûler le visage par de l'acide lors d'une agression et a perdu conscience dans la rue, se réveille seul dans une chambre d'hôpital :

Maria gradually awoke in the middle of the night, moaning through a narcotic haze, and pain, her eyes intermittently opening and closing as she swayed back and forth between sleep and consciousness [...], a terrified whimper starting deep within her, [...] strangling her with all the agony of the darkest of nights, the most hideous fear of the human soul, the darkness that unleashes all the demons everyone who has ever walked or crawled across the planets surface has feared, the monsters defying all the angels of heaven, wrapping this little girl in their grotesque cloaks of darkness, sinking their ragged teeth and claws into her burned flesh and stripping it piece by piece [...]. (41-42)

Le passage s'ouvre sur la description réaliste de la reprise de contact avec le monde d'un personnage qui oscille encore entre l'éveil et l'inconscience – « between sleep and consciousness » –, écrasé par une souffrance que les médicaments atténuent difficilement. Puis un glissement s'opère dans la narration vers le sensationnel et l'hallucination qui transforment le mal physique en démons mythologiques. L'horreur véhiculée par l'aspect terrifiant de la mise en pièces métaphorique du personnage passe par l'imagerie des monstres et de la nuit, images qu'instinctivement le lecteur considère comme traditionnelles du roman gothique. De la même façon, la dialectique judéo-chrétienne classique du genre oppose les « anges du paradis » aux monstres hideux menaçant « quiconque a jamais marché ou rampé



sur la planète ». Cependant, l'imagerie gothique s'attachant à décrire ce qui peuple l'inconscience de Maria ne doit pas occulter son pendant réaliste, qui entre l'éveil et l'inconscience, reste attaché au domaine de la veille.<sup>64</sup> Le sujet du passage – pas moins gothique si on en croit Fiedler –, décrit avant tout les réactions d'une jeune fille qui a peur alors qu'elle se retrouve seule, « pas chez elle », c'est à dire étrangère à son environnement : « as the paralysis of fear twisted her she was only aware of not being home » (41). L'hôpital est un espace étranger où elle seule voit des monstres, mais peu importe qu'il n'ait rien du château hanté dans la réalité de la plupart des personnages : pour Maria, la nuit, il se peuple de monstres et appartient au royaume de la terreur. Un hôpital vaut bien un château quand il est baigné d'une noirceur qui dans sa totalité englobe et l'esprit endormi et le corps qui veille, comme aucun regard ne paraît pouvoir jamais la transpercer.

Chez Selby, le motif monstrueux tient donc moins à des décors objectivement terrifiants qu'au sentiment de terreur qui transforme un environnement – n'importe quel environnement – en un lieu inhabitable.<sup>65</sup> Si l'on étudie plus particulièrement le processus conduisant Maria au suicide on remarque qu'il est le pendant tragique du cheminement permettant la survie du personnage de Bobby : à partir du moment « déclencheur de fiction » où ils se font agresser ensemble, le récit se scinde en deux et suit en parallèle leurs deux convalescences. Le texte évolue alors sur un mode alternatif, et à chaque long paragraphe – tenant lieu de chapitre non numéroté – concernant Maria à l'hôpital, succède un autre concernant Bobby se soignant dans la cave aménagée d'un immeuble abandonné, et ainsi de suite jusqu'au suicide. Or ce qui régit ces deux parties emmêlées est l'unité de lieu, et bien qu'ils soient intercalés, chacun des passages concernant Bobby appartient à l'ensemble concernant la cave, alors que ceux qui concernent Maria sont bornés par les murs de l'hôpital. Cependant cette dialectique inversant les valeurs pour attacher la survie à la cave et la mort à

---

<sup>64</sup> Nous reviendrons inmanquablement sur cette dualité entre le sommeil et la veille qui place l'individu entre deux mondes – extérieur et intérieur – ne formant pour lui qu'une seule réalité. Elle est au cœur de l'œuvre selbienne qui décrit régulièrement ses personnages comme, « entrapped in that strange area between sleep and wakefulness » (*SSS*, 202), ou alors en quête de, « A little sleep and then a little wakefulness. Then a slipping to some soothing place inbetween » (*TR*, 75).

<sup>65</sup> Si Maria se précipite de la fenêtre de sa chambre, on note en effet que tous les patients ne la suivent pas dans sa chute et que le fait qu'elle soit devenue pour elle inhabitable ne tient pas au caractère unilatéralement terrifiant des lieux.

l'hôpital ne vise évidemment pas à ériger cette première en archétype du lieu de la guérison, car ce que paraît dénoncer Selby dans l'hôpital moderne, c'est avant tout sa modernité. Si Bobby survit c'est parce qu'il est extrait du chaos des rues et qu'un seul personnage *nommé* Moishe le veille, alors que Maria s'éteint parce qu'elle est livrée à elle-même dans un hôpital grouillant d'une foule *anonyme* et indifférente, décrite comme symptomatique de la ville moderne. L'institution hospitalière – « this monster of a hospital, this hospital that was so big you could not walk through it in many days, so big that not even those who worked here would ever know each other » (49) – correspond en effet en miniature à « la ville aussi épouvantable de solitude que n'importe quelle forêt vierge » dont parle Fiedler, ne permettant à aucun moment d'opposer l'aide des autres hommes qui évoluent autour de soi, à la souffrance physique qui laisse l'individu seul avec lui-même lorsqu'il s'agit de l'affronter.<sup>66</sup> Ainsi la transformation du décor familial de l'hôpital où est soignée Maria en un univers plus effrayant encore que le quartier post apocalyptique où se soigne Bobby – « the entire area for miles around being deserted and, in some ways, resembling Europe right after the war » (25) –, met en valeur le fait qu'il n'est pas effrayant *en soi*.<sup>67</sup> La dualité qui oppose le quartier désert et la foule de l'hôpital crée un contraste au cœur duquel les décors s'effacent pour laisser place à l'unique problème de la façon dont les deux personnages gèrent une souffrance les laissant également seuls avec eux-mêmes. Dans son isolement – mais pas sans l'aide de Moishe, l'ermite qui le recueille –, Bobby est forcé d'accepter cette solitude essentielle, alors que Maria est trompée par l'illusion d'y échapper avec l'aide de la foule anonyme qui agite cette ville qu'est l'hôpital : « the rushing about of people [...] reminding her of the chaos of the streets [...] was so familiar, her life seeming to have always been surrounded with noise [...]. The personnel too, reflected the streets, her neighborhood » (80). La proximité physique de la foule bruyante rassure Maria, mais elle rend d'autant plus difficile à supporter le silence de la nuit qui la renvoie au fait que c'est son corps à elle qui souffre, et que rien ni personne ne peut souffrir à sa place. Il n'y a pas d'exil loin de la souffrance du corps, ni dans

<sup>66</sup> Voir plus haut : « a city as appallingly lonely as any virgin forest », ma traduction.

<sup>67</sup> Il n'est pas effrayant « en soi », c'est-à-dire essentiellement, pour lui-même, *objectivement*. Cependant, si l'on déplace la référence de la formule et qu'on considère « qu'en soi » ne renvoie plus à l'hôpital mais au personnage de Maria, alors c'est exactement là qu'il devient effrayant : « en soi-même », *subjectivement*, c'est-à-dire dans l'esprit de Maria.

l'isolement, ni dans la foule, mais entre les quatre murs de sa cave Bobby est forcé de l'affronter alors que dans le vaste monde de l'hôpital, la souffrance de Maria semble vouée à se répandre au hasard.

Il faut donc à nouveau noter – comme précédemment, quand il s'agissait de comparer Maggie et Tralala dans un contexte plus strictement naturaliste – que le motif monstrueux est traité différemment chez Selby et chez Crane, même lorsque les deux auteurs s'attachent à explorer le problème de la difformité physique, et plus particulièrement de la déformation des traits du visage. Dans la nouvelle « The Monster », Crane met en scène la réaction d'une communauté provinciale à la présence parmi eux d'Henry Johnson, un serviteur noir qui s'est vu défigurer en essayant d'extraire de sa maison en flammes, le fils de son employeur médecin. Alors qu'il survit à l'incendie grâce aux efforts du médecin, personne ne sait quoi faire du « monstre », à l'image de ceux qui sont chargés de le cacher chez eux contre rémunération, à l'écart du village, et qui voudraient se débarrasser de celui qu'ils qualifient de « démon » – « devil » (Crane, 226). Alors que le médecin s'évertue à essayer de soigner, puis de garder dans la communauté le sauveur de son fils, le juge du village essaye de l'en dissuader en expliquant qu'il crée un monstre : « He will be your creation, you understand. [...] Nature has very evidently given him up. He is dead. You are restoring him to life. You are making him, and he will be a monster, and with no mind » (Crane, 213). Ici le commentaire du juge est intéressant, notamment parce qu'il distingue la difformité physique qu'implique la perte du visage d'Henry Johnson – « he will be a monster » – de la perte de son « esprit » – « *and with no mind* ». Par la conjonction « and » le juge sépare le corps et l'esprit du monstre, ce qui au-delà de la dualité du corps et de l'esprit qu'il impose, l'érige en juge et maître des deux. Le personnage chez Crane est privé de visage par les flammes, et n'est dans un second temps privé d'esprit que parce qu'il est « à la fois exclu par la communauté et mis à distance par le narrateur », car c'est « surtout à la monstruosité et aux réactions qu'elle suscite que s'intéresse le romancier » (Antolin, 284). Le lecteur assiste en effet à la façon dont le « monstre » est ostracisé sans avoir jamais accès à la souffrance ou aux émotions du personnage. L'intériorité du personnage n'est tout simplement pas le sujet de Crane qui le désigne comme le jouet des événements et des autres hommes, c'est-à-dire l'objet plastiquement monstrueux

mettant en relief des comportements humains peut-être plus monstrueux encore, et pas plus explicables que les flammes.

Dans ses romans, Selby s'attache au contraire à explorer une monstruosité intériorisée, focalisant toute l'attention sur les prospections mentales de ceux qui s'identifient à un monstre. Lorsqu'à l'instar de Crane il donne à voir les réactions que suscite chez les autres la monstruosité de ses personnages principaux, il ne s'étend pas et paraît adopter le mouvement inverse de celui de Crane, n'utilisant les réactions périphériques que pour créer un effet de contraste soulignant l'importance de ce qui se passe à l'intérieur de l'esprit du personnage marqué par la monstruosité. La méthode est particulièrement manifeste dans l'exemple du personnage défiguré de Maria dans *The Willow Tree* :

The aide looked at Marias face and shivered, the flesh searing red, twisted and swollen, [...] then quickly turned her back so she wouldn't get sick. The nurse noticed the procedure and glared at the aide before applying the medication, Don't worry, theyll patch her up... at our expense of course – wrapping the bandage around Marias face – drug addicts and street whores, and god knows what else, while still in their teens... while *decent people* have to work hard to pay for all this. Makes a person wonder if theres any justice in this world. If I had my way... (80-81, je souligne)

La diatribe méprisante de ce personnage rappelle, dans une version plus primaire, le raisonnement du juge de Crane : pourquoi aider le monstre que Dieu – la Nature chez Crane – semble avoir abandonné à une vie misérable ? Comme le juge, elle aimerait pouvoir convaincre les médecins – « If I had my way... » – de ne pas perdre leur temps avec les aberrations de la nature que sont pour elle les adolescents « drogués », « prostitués » et « dieu sait quoi de pire encore ».<sup>68</sup> Pourtant chez Selby, le choix de placer ces propos dans la bouche d'une infirmière anonyme indique déjà une différence importante par rapport à Crane. Ce type de personnage n'a forcément pas le même rôle exemplaire qu'un juge, membre éminent de l'intelligentsia locale. L'infirmière n'est pas décrite, n'est pas nommée et cette intervention constitue sa seule apparition dans le roman. De plus, elle n'a aucun impact sur Maria lorsqu'elles sont ensemble, et c'est seulement le soir seule dans son lit qu'en fermant les yeux, Maria est hantée : « everything else disappearing, there being only Maria and the

---

<sup>68</sup> Autant de définitions qui par ailleurs, et dans la mesure où nous ne savons pas ce que « dieu connaît de pire encore », ne paraissent pas s'appliquer au cas de Maria.

nurses face and words » (81). En fait, ses mots tirent leur véritable importance de l'écho qu'ils produisent chez le personnage principal : depuis cette vague sensation de malaise au moment de se coucher, jusqu'à un profond sentiment de mal-être lorsqu'ils resurgissent littéralement dix pages plus loin, transformés par l'esprit torturé de Maria alors qu'elle s'apprête à se jeter dans le vide : « she was bad, bad because she must be bad to be so ugly, to have such a terrible thing happen to her, things like this just dont happen to nice people... *decent people*... and she didnt know why god didnt help her » (91, je souligne). Ainsi comme chez Crane, le sentiment de la monstruosité s'infiltré par le biais de la voix des autres, mais c'est en mettant l'accent sur la façon dont elle se construit intérieurement chez le personnage de Maria, que Selby donne à voir tout ce que le jugement d'une communauté en quête de « décence » a d'aliénant et d'insidieux.

Le motif monstrueux est bien décrit comme s'infiltrant, mais c'est donc sur sa construction intérieure par les personnages que se focalise le texte. Dans notre exemple la résurgence de l'expression « decent people » précisément, est mise en relief entre deux séries de points de suspension. En plus de la faire ressortir visuellement sur la page, soulignant ainsi son importance, cet encadrement est la marque formelle d'une pause dans la représentation du cheminement de la pensée de Maria. Parce que ces mots ne sont pas les siens mais ceux de l'infirmière, elle ne les *comprend* pas – elle ne les *intègre* pas –, le texte asseyant ainsi leur altérité irréductible. Or cette désintégration – dé-intégration – de l'expression dans la syntaxe qui ne l'inclut pas à la phrase sans préalablement l'isoler par le biais des points de suspension, rend compte de la désintégration – l'écroulement – de la pensée de Maria alors qu'elle se sent elle-même mise à l'écart. Se répondent donc ici l'étrangeté de l'expression et l'étrangeté de Maria, puisque l'isolement des mots dans l'esprit du personnage répond à l'isolement de Maria dans l'hôpital. En effet, comme nul n'est là pour la lui expliquer, et éventuellement pointer son vide sémantique, elle tient à distance l'expression tout en en acceptant le sens qu'elle déduit du comportement de l'infirmière et de son assistante : elle est défigurée, et parce que les gens ne le sont généralement pas et que la laideur les dégoûte – « turned her back so she wouldn't get sick » –, cela fait d'elle quelqu'un d'indécemment à qui la communauté

ferait mieux de « tourner le dos ». <sup>69</sup> Il y a alors chez Maria comme chez l’infirmière, l’assimilation de la laideur physique à la laideur morale, par le biais de cette expression « decent people » qui n’exprime rien d’autre que la noirceur : noirceur des sentiments de l’infirmière à l’égard de Maria, et obscurité des mots vidés de leur sens pour transporter seulement l’hostilité de ce membre du personnel hospitalier. À la noirceur physique – puisque c’est lorsqu’elle est seule dans son lit le soir que ces mots reviennent hanter Maria et obscurcir un peu plus sa nuit –, répond donc la noirceur symbolique des mots auxquels il est difficile d’assigner une signification claire. La peur du noir ainsi liée à l’incompréhension rappelle que,

le gothique américain, pour n’être pas un genre historiquement défini, constitue néanmoins une poétique particulière, liée à l’émotion primordiale de la peur, et à la condition cardinale de son émergence : l’obscurité physique ou métaphorique. [...] Il reste le véhicule privilégié de la représentation irrationnelle de toutes les aliénations dans leur violence même. A la faveur de l’écart constamment maintenu avec les conventions du réalisme mimétique il noue des liens privilégiés avec la faillite de la connaissance, et [...] se nourrit d’inquiétante étrangeté mais aussi de l’horreur la plus ostentatoire. (Amfreville, *Histoire...*, 31)

On constate en effet que Maria n’est pas seulement plongée dans l’obscurité d’une chambre d’hôpital la nuit, mais qu’elle baigne dans un univers hospitalier dont l’obscurantisme, bien plus profond et essentiel, la laisse seule et démunie. L’infirmière qui sans rien savoir d’elle conclut de son visage meurtri qu’elle n’est pas « décente », communique avant tout à Maria son ignorance et la peur qu’elle génère. La peur de « l’obscurité physique » de l’hôpital dans lequel elle est enfermée a pour écho chez Maria, « l’obscurité métaphorique » du jugement de l’infirmière qui paraît constituer le seul véritable « démon » qui l’assaille.

Selby utilise donc ici le mimétisme linguistique qui fait reprendre ces termes à Maria pour transcrire une forme de mimétisme moral aliénant et motivé par l’ignorance. En effet, le « réalisme mimétique » dont fait preuve le personnage de Maria lorsqu’il s’en remet à l’opinion générale qu’énonce l’infirmière, ne doit pas être confondu avec la mécanique textuelle, qui elle au contraire, maintient « l’écart » avec « les conventions » dont parle Marc Amfreville. Lorsque Selby écrit par exemple, « She understood the words, *but* she didnt know what she meant, *but* she

---

<sup>69</sup> Et pas seulement littéralement, comme le fait « the aide » dans notre exemple.

did know what the nurse meant by the tone of her voice and the look on her face » (81, je souligne), il fait rimer au sein d'une phrase anthithétique l'ignorance – « didn't know » – avec la compréhension – « did know » – par-delà la parole prononcée. La phrase semble indiquer d'abord qu'elle comprend les mots « decent people » – comme en témoigne le fait qu'elle les assimile ensuite à « nice people » (91) –, puis que d'une part elle ne comprend pas en quoi ils ne s'appliquent pas à elle, et que d'autre part elle comprend que l'infirmière pense qu'elle n'est pas décente. Dans une veine qu'on serait tenté de rapprocher du « stream of consciousness », les idées s'empilent anarchiquement et se superposent plus qu'elles ne s'articulent, comme pour créer l'illusion d'une pensée que l'on suit *naturellement* – l'illusion qu'aucun auteur ne l'articule. Mais cette phrase désarticulée fait surtout apparaître que le lien entre le discours et les intentions de l'infirmière n'est pas évident : on remarque ici que la répétition de la conjonction alourdit la formule, témoignant d'une césure dans le déroulement logique du processus de compréhension qui ralentit d'autant sa lecture, et sa compréhension par le lecteur. Ces deux propositions qu'introduisent les deux « but », en cohabitant ainsi difficilement au sein d'une même phrase alors qu'elles devraient être séparées, ou s'enchaîner différemment, matérialisent syntaxiquement la façon dont les choses sont perçues simultanément.<sup>70</sup> L'aspect laborieux qu'il donne à la formulation de sa réflexion montre comment Maria accepte le jugement de l'infirmière sans en comprendre la raison parce qu'elle est submergée par des informations qu'elle n'arrive pas à séparer, hiérarchiser et comprendre.

L'œuvre littéraire est en somme pour Selby, la matérialisation de cet espace où l'esprit est pris entre le flot chaotique de la conscience et les cohortes organisées des monstres tapies dans l'ombre de l'inconscient. Par l'oscillation entre un style proche du « stream of consciousness » rendant compte de la façon dont les éléments extérieurs anarchiquement s'empilent, et une écriture marquée par l'obscurité gothique – physique et métaphorique – uniformisant le monde par la terreur, il place

---

<sup>70</sup> Pour une meilleure compréhension il faudrait hiérarchiser les informations, comme par exemple dans, « she didn't know what she meant and only knew what the nurse meant by the tone of her voice ». Il faudrait quoi qu'il en soit séparer la première proposition concernant l'articulation de mots qu'elle peine à interpréter et la seconde, qui à trait au langage du corps qu'elle comprend par contre très bien et qui vient éclairer les mots prononcés. En les superposant sans ordre apparent comme le fait Selby, le message est troublé.





rupture totale avec le monde lui permet. Cette descente correspondrait donc autant à la chute d'un corps sur le bitume, qu'au repli d'un esprit sur lui-même et paradoxalement, en jetant son corps souffrant par la fenêtre, Maria semble avant tout se jeter à l'intérieur d'elle-même. Si dans les deux cas une seule mort finit la chute, Selby met en relation avec la mort de Maria, le basculement d'un corps à la façon d'un naturaliste, et le basculement d'un esprit qui comme nous allons le voir, excède les frontières du naturalisme.

## Chapitre 2

### Qui je suis et qui tuer : être et ne pas être

Dans son ouvrage de référence consacré à Selby, *Understanding Hubert Selby, Jr.*, James Giles remarque que, « the extreme modernist narration utilized by Selby makes *The Room* sometimes seem foreign to the fiction of Poe, Crane, and Norris and indeed to the dominant legacy of American fiction. [...] There is something European about the structure and tone of *The Room* » (50-51). Ce jugement a notamment inspiré à John O'Brien, dans sa critique du livre de Giles, le commentaire suivant : « Giles's approach is to place Selby in the naturalist tradition of Crane, Dreiser, and Algren, or more accurately, that in Selby naturalism is coupled with existentialism, which connects Selby with Dreiser, at one end of the spectrum, and with Genet, at the other end. » (« *Understanding Hubert Selby, Jr.*, by James R. Giles », 260). Après avoir comparé Selby à Melville et Shakespeare, Michael Stephens termine « sa triangulation » en voyant dans son second roman l'œuvre d'un philosophe français.<sup>74</sup> Il constate que, « *The Room* resembles a French philosophical novel » (« The System... », 124), et il développe cette approche deux ans plus tard – 1981 – dans un plus long article intitulé « Hubert Selby Jr.: The Poet of Prose Masters » :

The style is quite transparently French a la Existentialism. Last Exit used violence to portray the energy in the prose, and the place was certainly within America. The Room, with its despairing abstractions, seems to be a cubicle from Sartre or Beckett. [...] Like The Room, Beckett's plays and his trilogy make a philosophy of enclosure, which at first corroborates that Selby left America in his second book for a French philosophical novel of despair and

---

<sup>74</sup> La triangulation est un système établissant qu'il est possible de déterminer sa propre position à partir de deux autres points qu'on prend pour référence. Il ne s'agit donc pas ici de triangulation à proprement parler, nous n'utilisons le terme que pour évoquer l'idée de positionnement qu'il véhicule. Le triangle formé à partir des points américain (Melville), anglais (Shakespeare) et français (Sartre), formerait selon nous une aire déterminant alors métaphoriquement l'espace où se situe Selby.

containment. The Room, unlike Last Exit, would seem to be antithetical to the American notion of geography, space, and place [... but] The Room did not so much betray the American idea of place as it did move from Brooklyn to the West Coast. The second novel is about Los Angeles as much as the fiction of Nathaniel West or Raymond Chandler is (394).<sup>75</sup>

On remarque que Stephens reste extrêmement prudent, et s'il lui paraît impossible de nier les similitudes entre le texte de l'Américain Selby et les écrits européens d'un Beckett ou du philosophe de l'Existentialisme Sartre, il ne s'agit pas pour lui de placer *The Room* d'un côté ou de l'autre du « mur de l'atlantique ». Évidemment, un tel mur n'existe pas, et l'emploi de « quite », « certainly », « at first » ou « seems » exprime bien la méfiance de Stephens lorsqu'il s'agit d'identifier le style d'un auteur à un lieu géographique.<sup>76</sup> Ainsi lorsqu'il situe Brooklyn avec certitude aux États-Unis – quel que soit le degré de certitude qu'un adverbe tel que « certainly » implique –, contrairement à la cellule du prisonnier de *The Room* qui pourrait se situer n'importe où, il ajoute qu'en fait la cellule se trouve selon toute probabilité à Los Angeles. L'indice de l'appartenance de ces ouvrages à la tradition américaine par la notion de lieu apparaît donc de toute façon indissociable de leurs liens avec la tradition européenne à travers les notions « d'enfermement, de désespoir et de confinement » – « enclosure », « despair and containment » (ma traduction). Nous aboutissons donc à la conception d'un existentialisme « à l'américaine » puisque ces notions se développent dans l'espace américain – espace au sens de localité, « place » en anglais –, et que dans un même temps elles rendent cet espace indissociable de l'idée de clôture – espace au sens du rapport d'un individu à son environnement, « space » en anglais – semblant de prime abord plus proche des

---

<sup>75</sup> Le livre suivrait ainsi le mouvement de son auteur qui à l'époque avait lui-même quitté New-York pour Los Angeles. Stephens ajoute : « When I first met Cubby Selby in Hollywood in 1968, he lived off Sunset Strip. [...] The Room, it seems to me, is partially built around Cubby's experience with L.A. jails and legal systems » (394). Notons aussi ici, sur un plan tout à fait formel, que nous avons choisi de conserver le soulignement des titres et autres formules importantes qu'originellement dans son article, Stephens préfère à l'italique. Ajoutons simplement qu'il s'agissait sans doute d'une contrainte éditoriale, puisque c'est aussi le cas de tous les autres auteurs ayant publié dans ce numéro de *Review of Contemporary Fiction* en partie consacré à Selby.

<sup>76</sup> Méfiance qui se confirme lorsqu'il applique la notion de géographie non seulement à l'environnement physique, mais aussi à la cartographie intérieure de l'individu par le biais de ses « émotions » : « The geography was that of the emotions and body within the Los Angeles legal system » (394).

préoccupations existentialistes européennes que de la très américaine « wilderness ».<sup>77</sup>

Il faut cependant comme le fait Stephens, insister sur le fait que quelles que soient les marques qui dans ses textes peuvent évoquer les codes des existentialistes français, et à plus fortes raisons chez un lecteur français lui-même, il reste hasardeux d'essayer de faire de Selby un Existentialiste – au sens philosophique, sartrien du terme. La différence qui subsistera toujours entre les existentialistes français et Selby est perceptible jusque dans la traduction du titre de son roman *The Room* par *La geôle* en français. L'idée d'enfermement explicite en français n'est pas aussi limpide dans le titre anglais qui se borne à parler d'une « pièce ».<sup>78</sup> À titre anecdotique peut-être, mais de façon significative tout de même, cette différence liée à la traduction met en relief le fait qu'écrire un roman existentialiste et écrire un roman évoquant par certains aspects les préoccupations existentialistes ne saurait être équivalent. Si par exemple le narrateur anonyme de *The Room* déclare que, « Naturally, the average person is unfamiliar with the many and various laws in existence » (*TR*, 17, je souligne), il faut d'abord entendre que selon lui, une personne normale ne connaît pas toutes les lois qui existent dans le code pénal. C'est seulement dans un second temps qu'on peut être tenté d'interpréter ces propos différemment et de se demander s'il n'est pas trahi par son langage : l'expression « the many laws in existence » pourrait en effet très bien renvoyer aussi à l'ensemble des lois naturelles – et donc plus seulement pénales – qui régissent l'existence humaine. La question de savoir s'il s'agit de l'existence des lois ou des lois de l'existence peut donc préoccuper le lecteur, mais elle n'est pas formulée explicitement par un personnage qui au mieux la balbutie. L'Existentialisme pourrait en somme apparaître comme une réponse aux interrogations existentielles implicites des personnages de Selby, mais il est difficile dans ces conditions d'affirmer qu'il s'agit d'une doctrine appliquée ou prônée par Selby lui-même.

---

<sup>77</sup> L'idée de « Wilderness » n'est pas une notion simple, mais elle est significative ici parce qu'elle évoque notamment les rapports particuliers qu'entretient l'individu face aux grands espaces états-uniens – qu'il s'agisse de l'immensité d'une ville ou d'un désert.

<sup>78</sup> Sans compter qu'on peut aussi traduire « room » par « place », dans le sens d'espace. L'article l'interdit dans le cas du titre qui nous occupe, mais cela n'arrête pas forcément le pouvoir évocateur du mot.

## A/ L'écrivain, l'existence et l'Existentialisme<sup>79</sup>

### a) *Existentialisme « à l'américaine » ?*

Rappelons peut-être simplement cette brève définition : « nous entendons par existentialisme une doctrine qui rend la vie humaine possible et qui, par ailleurs, déclare que toute vérité et toute action impliquent un milieu et une subjectivité humaine » (Sartre, *L'existentialisme...*, 23). Le problème au cœur de l'œuvre selbienne est que précisément, rien ne semble pouvoir rendre la vie humaine possible pour ses personnages. Ainsi comme précédemment à propos du naturalisme, et comme le fait Sartre ici par l'apposition de ce « par ailleurs », il faut donc bien distinguer la démarche universelle visant à l'exploration de « la vie humaine » d'une part, de l'utilisation des notions de « milieu » et de « subjectivité » qu'elle contient dans sa démonstration d'autre part.<sup>80</sup> Selby est un existentialiste parce qu'il étudie l'existence, mais cette certitude n'exclut pas qu'il y ait tout de même un long chemin de lui à l'Existentialiste Sartre – « some *room* between Sartre and him », si l'on veut en revenir au jeu des significations du titre du livre. Sans nier les différences pouvant porter sur les milieux – américains et français par exemple – ou les variations dans les étapes de la démonstration qu'elles impliquent – infinie « wilderness » ou espaces confinés –, il s'agit alors ici de réaffirmer la persistance d'un motif unique équivoque dans la création fictionnelle : fabrication humaine, la fiction a pour seul sujet la vie

---

<sup>79</sup> Risquant le « délit d'anglicisme » pour gagner en clarté dans l'énonciation, nous prenons le parti d'assigner ici une majuscule à l'Existentialisme de Sartre.

<sup>80</sup> Nous avons déjà insisté sur la portée universelle à laquelle peut viser l'étude du microcosme – la localité – dans un contexte naturaliste, et nous ne nous interdirons pas de poursuivre l'étude de ce mouvement en passant du naturalisme à l'existentialisme, notamment dans la mesure où Sartre remarque – au moins dans leur réception – la proximité entre ces deux courants littéraires : « Le reproche essentiel qu'on nous fait, on le sait, c'est de mettre l'accent sur le mauvais côté de la vie humaine. [...] Par conséquent, on assimile laideur à existentialisme ; c'est pourquoi on déclare que nous sommes naturalistes ; et si nous le sommes, on peut s'étonner que nous effrayions, que nous scandalisions beaucoup plus que le naturalisme proprement dit n'effraye et n'indigne aujourd'hui » (23-24). Ajoutons que le fait qu'il précise « *aujourd'hui* » différencie bien naturalisme et existentialisme dans une perspective historique, mais n'invalide pas leur possible parenté et aurait même tendance à faire de l'existentialisme l'héritier direct prenant la relève d'un naturalisme vieillissant, « ayant *fait* son temps » – à tous les sens du terme : il a fabriqué (littérairement) son époque, et son époque est révolue.

humaine. Comme l'affirme Kundera dans *L'art du roman*, « Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. [...] Le romancier n'est ni historien ni prophète : il est explorateur de l'existence » (61-63). Ce cadre unique conféré par l'existence, loin de lisser toute aspérité en effaçant les différences, crée en fait plutôt les conditions nécessaires à leur étude au sein d'un même réseau aux dissonances internes significatives.

Ainsi si tous les écrivains étudient l'existence, tous ne sont pas Existentialistes, et cet objet d'étude unique qu'est la vie humaine ne dispense pas de dépasser la perspective historique qui fait du temps le seul facteur déterminant l'appartenance d'un écrivain à un courant ou bien à un autre. Dans le cadre plus restreint des significations de la relation dissonante entre naturalisme et existentialisme, Stephens considère de façon tranchée que, « By performing his coup de grace upon naturalism, Selby brought American fiction into the 20th Century » (392), alors que de façon plus nuancée, Pizer considère que l'existentialisme européen et le naturalisme américain s'influencent mutuellement.<sup>81</sup> Ainsi en confrontant les analyses de Stephens et Pizer, on en vient à considérer que Selby n'est de toute façon pas à proprement parler naturaliste parce qu'il n'appartient pas au dix-neuvième siècle, et que si l'on trouve chez lui des traces de ce courant, c'est parce qu'il est un écrivain de la deuxième moitié d'un vingtième siècle dont l'existentialisme s'est nourri de naturalisme. Il faut donc après Vincent Jouve se prémunir contre,

[l]'erreur [qui] consiste à transformer les critères de reconnaissance de classes historiquement closes (le roman *grec*, la tragédie *classique*) en critères normatifs d'évaluation de classes ouvertes (*le roman*, *la tragédie*). On ne peut déduire de ce qu'ont été le roman ou la tragédie à une période donnée ce que doivent être le roman ou la tragédie dans l'absolu. (13)<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Stephens écrit : « Selby printed a first novel which became a best seller because of its naturalistic plot. And secretly the book was the angel of death for that form. Last Exit annihilated naturalism and gave poetry to fiction » (392). Alors que tout en reconnaissant « l'impact de l'existentialisme français aux États-Unis », Pizer préfère parler de deux mouvements « s'éclairant l'un l'autre ». Pizer décrit, « the impact of French existentialism in America », et comment « By the late 1940s Sartre and Camus were being widely read and discussed ». Il emprunte la dernière formule – « mutually illuminating » – à David D. Gallaway (*Twentieth-Century...*, 87). Mes traductions.

<sup>82</sup> Rappelons que pour Jouve, « un concept est "ouvert" lorsqu'il est possible d'élargir le champ de son application sur la base d'une simple décision » (12).

Prétendre donner ici une définition de « l'archi-roman », et croire qu'on pourrait établir une sorte de liste des choses essentielles à l'œuvre dans toute la production fictionnelle humaine, serait vraisemblablement absurde. Il s'agit seulement de mentionner que s'il est important de définir le genre de romancier qu'est Selby, cette question ne doit pas occulter ce qu'implique l'acceptation préalable consistant à considérer que Selby est romancier. Le fait qu'il soit romancier le fait notamment entrer en relation – en dialogue, si l'on veut parler en termes bakhtiniens – avec les autres romanciers qui comme lui, ont écrit l'existence, et c'est dans cette perspective que ses rapports avec les existentialistes prennent une valeur exemplaire.<sup>83</sup> C'est en ce sens que ses rapports de proximités et de différences avec les naturalistes sont significatives, et c'est de la même façon que tout ce qui l'éloigne ou le rapproche des existentialistes européens n'en constitue pas moins un lien signifiant.

Le roman *naturaliste* et le roman *existentialiste* appartiennent donc à des époques révolues de l'histoire du roman : ce sont des classifications « historiquement closes ». Il s'agit alors d'affirmer que Selby n'est pas naturaliste, et qu'il n'est pas existentialiste non-plus. Cependant parce qu'il est romancier, et qu'en tant que tel il n'écrit pas « Ex-Nihilo », il a alimenté son exploration de l'existence au confluent de ces deux courants – qui sont peut-être les deux principaux courants dont s'est nourrie toute la littérature de son siècle. De la même façon dont nous avons noté les correspondances stylistiques et thématiques entre les naturalistes et Selby, les liens avec les existentialistes ne manquent pas dans son œuvre. Ils prennent même parfois un tour très explicite, comme quand le personnage d'Harry va travailler et qu'Albert Camus apparaît perdu au milieu de différentes sortes de références :

An educational ride to work, reading a little of the *Daily News*—sports and page four, the *Jewish Daily Forward*, *The Enquirer*, *La Prensa*, the *Times*, *Newsweek*, *The New Yorker*, *Mad Magazine*, Harold Robbins, Albert Camus (Camus at eight oclock in the morning on a crowded subway?), Lady Clairol (does she or doesn't she, only her gynecologist knows for sure), a crush-proof box (hummm, now that's interesting), and a dark brown mole with at least five rough black hairs growing out of it and feeling their way around like antennae, and assorted hacks and coughs. Harry emerged from the hole in the ground a

---

<sup>83</sup> En effet, les existentialistes en se labélisant comme tels s'affichent ouvertement comme concernés par l'existence avant tout. Cet attachement à l'existence peut apparaître ainsi comme la formulation explicite d'une démarche implicitement contenue dans tout acte créateur (artistique et littéraire en particulier).

true cosmopolite and survivor of the tunnel of darkness [...] to do battle with the giants of industry. (*TD*, 37)

Le personnage passe ainsi en revue avec une relative indifférence les lectures des autres passagers, avant de s'intéresser à des détails plus triviaux – « now that's interesting » –, jusqu'au grain de beauté – « a dark brown mole » – dardé de poils qui emporte toute son attention. Ce qui fait son « éducation » ne tient donc pas aux différents écrits pour eux-mêmes, qui ne sont que des symptômes attachés aux autres passagers, au même titre que la toux par exemple. Ce qui l'intéresse ce sont surtout les petites disgrâces humaines, et le fait qu'il s'étonne quand même de ce qu'un des passagers lise Camus dans une rame de métro bondée à huit heures du matin est à ce titre un symptôme à deux niveaux : c'est d'abord un symptôme « intra-diégétique » qui au niveau du récit indique qu'il estime que l'auteur est un « symptôme » incohérent, pas assez disgracieux peut-être, qui ne colle pas avec « la maladie » dont il estime les passagers atteints. Mais ce commentaire étonnant est aussi un symptôme pour le lecteur qui en « observant Harry qui observe » comprend que le personnage connaît Camus, et peut se demander ce que cela indique quant à la qualité existentialiste du texte que cette remarque alimente. Ainsi quel que soit le niveau de lecture, il est question de comprendre les manifestations de l'existence des passagers du métro, qu'il s'agisse des lectures ou des bruits des autres passagers pour Harry, ou des mots qui façonnent le personnage d'Harry pour le lecteur. Ajoutons enfin que comme sa surprise de trouver Camus dans ce tunnel est traitée formellement à la façon d'autres pensées fugitives – présentées dans ce passage rapidement, comme à part, entre parenthèses –, elle entre en résonance avec ces autres pensées, et elles apparaissent alors comme étant du même ordre : autant de regards cyniques qu'Harry porte sur ses contemporains.

L'intéressant est cependant qu'Harry ne s'exclut pas de cette masse. Il dissèque et se moque de la trivialité de ses contemporains, mais quand le métro s'arrête il émerge comme les autres en « véritable être cosmopolite », survivant d'un « sombre tunnel » qui, on peut l'imaginer, ne se limite pas au seul réseau souterrain de New-York. Dans ce passage, l'apparition du nom de Camus et la suite de réflexions entre parenthèses rendent notamment les rôles du narrateur et d'Harry difficiles à cerner. La référence à l'auteur et la question qui l'accompagne peuvent



même leur échapper à tous deux et être lues sur un plan plus métafictionnel comme un commentaire de Selby, comme s'il disait en fait, « qu'en dites-vous lecteur : est-il selon vous plausible qu'un passager lise Camus à cette heure-ci, dans ces conditions ? Et si cela n'était pas très réaliste, et que comme Harry ou comme vous j'avais des doutes, pourquoi le mentionner quand-même et souligner le fait que c'est pour le moins étonnant » ? Conclure qu'en insistant ainsi – même s'il s'agit d'insister sur l'incrédulité du personnage et l'artificialité de la remarque –, Selby met en avant Camus pourrait bien indiquer qu'il y a plus à voir dans ce trajet d'Harry vers son bureau qu'une simple description du métro New-Yorkais. L'image du « sombre tunnel » renverrait alors autant au tunnel du métro qu'à l'existence entière du travailleur moderne dans son expérience aliénante de la quotidienneté. Ainsi comme Harry, comme le narrateur et comme Selby, le lecteur serait invité à confronter une masse hétéroclite – d'hommes et de détails – à la seule existence qui leur est offerte en partage.

Harry comme les autres passagers serait alors la véritable « taupe » – autre sens de « mole » en anglais –, c'est-à-dire un petit mammifère symptomatique de son époque comme il rampe de tunnels sombres en tunnels sombres, ne faisant surface qu'épisodiquement tant ses yeux sont accoutumés à l'absence de lumière et tant cette dernière l'aveugle lorsqu'il sort la tête.<sup>84</sup> Le fait qu'Harry voit un passager lire un ouvrage critique de Camus et s'étonne de ce symptôme incohérent au milieu de tous ces titres de presse quotidienne serait en somme à lire comme un bref moment d'épiphanie, à peine aperçu que déjà il est oublié, prévenant dès l'entame du livre qu'Harry entrapercevra parfois ses problèmes existentiels au bout du tunnel – il voit Camus – qu'assombrit le chaos d'informations du quotidien – les titres de presse –, mais qu'il replongera invariablement la tête dans les mêmes boyaux sans lueurs. Quant au fait qu'il émerge pour « combattre les géants de l'industrie » en pleine lumière, cela aurait tendance à orienter le lecteur vers un autre sens du mot « taupe » qui ferait passer Harry pour un « espion », un *homme révolté* issu de la masse laborieuse que vomissent les rames de métro chaque matin, celle qui devrait avoir le

---

<sup>84</sup> Mentionnons seulement ici l'importance de la symbolique de la lumière et des ténèbres qui, par le biais de sa signification religieuse mais au-delà d'elle aussi, évoque notamment l'opposition entre la connaissance et l'ignorance.

temps de lire Camus, et effectivement combattre ces « géants » qui ne l’extirpent de ces sombres tunnels que pour l’utiliser un jour de plus, avant de l’y replonger. Rappelons finalement que si dans ce passage Harry ne voit ni « taupe » ni « espion », mais bien un simple « grain de beauté », les différents niveaux de lecture que permet d’envisager la déclinaison des sens du mot « mole » en anglais ne sont pas tout à fait *absurdes*, ni seulement extrapolés.<sup>85</sup> Ils peuvent notamment illustrer ce que gagne le texte de Selby lorsqu’il est lu à travers la grille existentialiste que permettent la citation et la mise en relief du nom d’Albert Camus. Reste donc qu’à travers l’apparente incongruité de la présence de Camus dans le métro New-Yorkais – même à travers la simple mention de la lecture d’une de ses œuvres – transparait bien l’idée de la visibilité des marques d’influences existentialistes dans les textes de Selby l’Américain.

*b) Milieu et subjectivité : « Le silence déraisonnable du monde »*

L’apparition du nom d’un existentialiste n’est cependant que le sommet de l’iceberg, puisqu’on peut surtout trouver dans les textes de Selby des références encore plus « souterraines » aux préoccupations identitaires existentialistes. En étudiant la question du naturalisme il était impossible de faire l’économie de l’étude du milieu, et alors qu’il s’agit maintenant d’évaluer la qualité existentialiste des textes de Selby, il est pareillement difficile de passer outre le problème de la subjectivité qu’évoque Sartre, et qui implique plus particulièrement la confrontation entre un individu et ce milieu. Sartre à recours à une citation de Dostoïevski – « Si Dieu n’existait pas, tout serait permis » – pour expliquer que,

C’est là le point de départ de l’existentialisme. En effet, tout est permis si Dieu n’existe pas, et par conséquent l’homme est délaissé, parce qu’il ne trouve ni en lui, ni hors de lui une possibilité de s’accrocher. [...] Nous sommes seuls, sans excuses. C’est ce que j’exprimerai en disant que l’homme est condamné à être libre. Condamné, parce qu’il ne s’est pas créé lui-même, et par ailleurs cependant libre, parce qu’une fois jeté dans le monde, il est responsable de tout ce qu’il fait. L’existentialiste ne croit pas à la puissance de la passion. [...] Il pense que l’homme est responsable de sa passion. (*L’existentialisme...*, 39-40)

---

<sup>85</sup> D’autant plus si l’on cède au « péché subjectif », en considérant qu’un livre dans une rame de métro a tout du « grain de beauté » minuscule dans l’énormité laide et sombre des souterrains d’une ville.

Notons d'abord pour l'instant que la thèse d'un Dieu qui n'existe pas choisie par Sartre, puisqu'il affirme que tout est donc permis, ne nous paraît pas équivaloir à la négation pure et simple de l'existence de Dieu. Il s'agit plutôt ici d'étudier l'hypothèse d'un homme s'estimant quoi qu'il en soit délaissé par un Dieu qui s'il existait, serait de toute façon silencieux, laissant l'homme toujours seul face aux problèmes de son libre arbitre. Nous nous bornons à citer ici le concept de Dieu comme l'illustration même de cette « condamnation à la liberté » dont parle Sartre, puisque l'homme est libre de croire en Dieu ou non tant qu'aucune preuve irréfutable ne vient lui prouver qu'il a raison ou tort. C'est-à-dire que chez Selby comme chez les existentialistes, l'individu est libre de choisir, et que cette liberté laissant l'homme seul face à des choix confinés à la croyance est terrifiante, notamment parce que, « Il est tellement plus facile, sinon plus excitant, de détruire que de construire » (Enriquez, 36).<sup>86</sup> Cette terreur qui naît de la conscience d'être responsable de ses actes ouvre notamment chez les personnages de Selby sur le refus d'accepter ses erreurs et l'envie de faire porter à Dieu ou au Diable ce que chacun refuse de porter en lui.<sup>87</sup>

En adoptant dans ses ouvrages une narration qui explore principalement les pensées qui construisent l'univers intérieur des personnages – qu'il s'agisse d'un discours à la première personne ou comme dans l'exemple qui suit, d'un discours rapporté par un narrateur à la troisième personne –, Selby rend compte de cette condamnation à la subjectivité. Il rappelle constamment que le monde n'est rien d'autre que le monde perçu, que s'il est un Dieu quelque part il est imperceptible et que l'individu moderne se retrouve donc bien seul lorsqu'il s'agit d'agencer ces perceptions. C'est notamment le cas d'Harry dans *The Demon*, qui face à sa femme qui se baigne et attire son attention alors qu'il est assis sur la plage, lui fait signe en retour sans toutefois être tout à ce qu'il fait :

Harry waved as he struggled to breathe. He was feeling sweaty. He didn't know what the hell was going on. All manner of things seemed to be struggling

---

<sup>86</sup> Pour illustrer la thèse de la « facilité du mal », que nous n'allons évidemment pas laisser ainsi en suspens, Enriquez utilise notamment *The Demon* dans son article « Voies et impasse de la société occidentale ».

<sup>87</sup> Selby déclarait notamment, « I believe that the first decision we made as people was to be unaware of our decisions » (Ulin, 32).

through his mind and body, but the only thing that he seemed to be aware of, that seemed to saturate his consciousness, were the goddamn broads in their bikinis. He knew, or at least part of him did, that the beach was not crowded, that there could not be more than a hundred of them on the beach. He could see that. He could see that plainly. But that was not what registered [...] and Harrys gut tightened more and more as he sat with his legs raised and his chin resting on his knees, his arms wrapped around and clutching his legs [...]. (*TD*, 208-209)

Dans ce passage Selby développe sur le mode du cliché la problématique de l'obsédé sexuel coincé sur une plage en été. Assis sur une plage aux contours flous, face à un horizon aussi vaste que l'océan dans lequel se découpe notamment la silhouette de sa femme, le personnage ne voit que des filles en maillot de bain. Tant et si bien qu'il se rétracte et s'assoit en boule, adoptant la position fœtale traditionnelle dans les cas d'accès régressif et de terreur incontrôlée. Le faible nombre de femmes inoffensives, bien réel et qu'il voit – « he could see that » –, est écrasé par la terreur irrationnelle, émotionnelle et incontrôlable qu'elles lui inspirent – « what registered ». Après avoir évoqué le rôle du fantasme dans la construction d'une réalité « monstrueuse », il faut souligner maintenant la façon dont chacun des personnages de Selby est forcé au fantasme individuel par manque de réponse universelle – qui pourrait leur être imposée par un Dieu par exemple.<sup>88</sup>

Le personnage souffre en fait d'une multitude d'obsessions – pas seulement sexuelles –, et avant de partir en vacances avec sa femme il a notamment peur de ce qui pourrait se passer dans cet environnement lointain : « what would he do if the insane (Is it really??? No just a figure of speech; what other word would you use?) urge came over him there? Here he was safe. [...] But what would he do on some dumb little island? [...] How could he keep it a secret? » (*TD*, 207). Comme souvent la question de la folie revient hanter les personnages, tant cette question est indissociable de la terreur qu'inspire la « condamnation à la liberté » qu'instaure tant de subjectivité. Dans ce passage il est clair qu'Harry est tout entier tourné vers lui-même et ce « besoin dément » – cet « insane urge » confinant à l'« obsession sexuelle » – exclut toute autre personne que lui-même. Plus tard dans le récit, comme nous venons de le noter, sa femme et les femmes de la plage ne sont plus des

---

<sup>88</sup> Le fantasme confinant souvent au fanatisme chez Selby, comme ici puisqu'Harry finira par s'attaquer physiquement à un ecclésiastique : « the knife striking out from between the ribs of the Cardinal, after penetrating his body almost to the spine » (*TD*, 308).

personnes, mais des entités anatomiques en maillot de bain qui l'oppressent.<sup>89</sup> La vision de cette plage filtrée par l'esprit d'Harry réalise alors la crainte formulée en amont du récit lors de l'anticipation des vacances, et correspond au « besoin dément » qu'Harry craignait tant. Cet accès de panique est la réponse logique d'Harry à ses propres craintes antérieures, puisqu'il s'avère en effet difficile de garder secrète son obsession pour les corps féminins sur « une petite île idiote » – « some dumb little island ».<sup>90</sup> La question sémantique portant sur le terme « insane » qui interrompait le récit lors de l'anticipation – présenté encore une fois entre parenthèses, en aparté, comme dans l'exemple d'Harry et de Camus dans le métro –, reste une question sans réponse, et renforce l'impression qu'Harry doit décider seul. Il ne sait pas si ses « besoins » peuvent être qualifiés de « déments » ou non, mais il apparaît de plus en plus clairement au lecteur que la cause de la folie d'Harry est moins à trouver dans les corps qui l'entourent, que dans ses pensées d'être seul qu'il veut garder secrètes.

Comme lorsqu'il s'agissait de Camus, il semble que la question soit à placer dans la tête du personnage, sans pourtant qu'il soit tout à fait impossible de croire que c'est le narrateur, ou même l'auteur Selby, qui s'adressent directement au lecteur. Selby joue de ce principe métafictionnel pour mettre en relief le terme « insane ». Mais qu'Harry, le narrateur ou Selby posent la question, elle est quoi qu'il en soit sans réponse et n'en appelle sans doute pas. Soit Harry se pose la question à lui-même parce qu'il a peur d'être fou et il se rassure en se disant que le choix du mot « insane » est seulement une « façon de parler » qui n'engage à rien. Soit le narrateur ou l'auteur provoquent le lecteur en lui demandant de choisir les mots à leurs places, simplement pour insister sur le fait que le terme « insane » a été choisi en connaissance de cause. Qu'elle soit posée par l'intéressé – le personnage – ou une instance transcendante – le narrateur ou l'auteur –, la question du choix du mot ne vaut donc que pour la confrontation de *l'absence* de réponse assourdissante

---

<sup>89</sup> Lorsqu'elle revient vers lui, Harry entend la voix de sa femme Linda, puis il se laisse fasciner par son corps : « He stared at the roll of her hips as she came toward him, and when she bent over to pick up the towel he leered at the nipples of her tits, and stared at the inside of her thighs as she dried herself briskly with the towel » (209).

<sup>90</sup> Ma traduction.

sur laquelle elle ouvre, et *la présence* du terme qui même indéfini, reste incontournable.

Le problème n'est donc finalement pas tant qu'il soit un obsédé sexuel, mais la façon malade dont il se rend fou en tentant de faire de cette obsession un secret et la manière dont ce besoin d'exclure les autres l'opprime. Lorsqu'O'Brien demandait à Selby s'il savait pourquoi d'aucuns trouvent *The Demon* trop mélodramatique, ce dernier rebondissait sur la question en affirmant,

Harry [...] is caught up in his own melodrama. He's a real introverted, self-obsessed madman who believes he is playing a role. [...] I know that Harry never really gets emotionally involved with anybody but Harry. [...] None of his relationships are real because there's this barrier between Harry and the rest of the world. This obsession. (« An Interview... », 328-329)

Le livre paraît certainement mélodramatique parce que la forme fait écho au fond, et que Selby raconte mélodramatiquement l'histoire d'un personnage mélodramatique. Car Harry joue un rôle, c'est-à-dire qu'il se compose un personnage, et l'intéressant ici est qu'il écrit lui-même son scénario. Sans insister sur le redoublement du message, on peut relever la façon dont Harry établit un rapport particulier au monde en composant avec l'absence d'une raison transcendante qui viendrait imposer d'autres règles que les siennes – qu'il s'agisse d'une raison divine, ou plus simplement celle d'un autre individu, de toute façon « Harry never gets really emotionally involved with anybody but Harry ». Le problème de l'absence de réponse *universelle* pour guider des personnages perdus est d'abord à prendre ici au sens de *collective*, parce qu'ils ne trouvent pas de réponse unique valant pour tous.<sup>91</sup> Il est ensuite à prendre au sens d'*environnementale*, parce que l'univers reste silencieux – il n'y a pas de raison objective qui oblige à voir une chose plutôt qu'une autre dans le dépaysement. Ainsi dans ce passage, le fait que son séjour tourne au cauchemar ne semble venir que de l'anticipation cauchemardesque à laquelle Harry s'est livré. Lorsque Camus écrit par exemple que « l'absurde naît de la confrontation de l'appel humain avec le silence déraisonnable du monde » (*Sisyphes*, 46), il dit notamment qu'il faut un homme raisonnable – ou au moins raisonnant, c'est-à-dire

---

<sup>91</sup> Tout le monde ne voit pas la même chose dans un événement unique, comme Harry qui fait une menace personnelle d'un dépaysement que sa femme envisage comme la réponse à leurs problèmes de couple.

une subjectivité – pour apprécier ou juger le silence déraisonnable du monde – c’est-à-dire un milieu naturellement neutre. Car si le monde est silencieux, peu importe qu’on soit en France, aux États-Unis ou comme dans notre exemple à la Jamaïque. Où qu’il soit, et qui qu’il soit, l’homme est en proie à un seul et même environnement où il vit sous le coup de la même condamnation à vivre libre et sans appel. Alors qu’il est sur sa plage en effet, Harry se focalise sur les corps féminins qui l’entourent jusqu’à se sentir oppressé par eux. Et rien ne justifie qu’il voie autre chose : pourquoi ne verrait-il que sa femme, que l’océan, qu’un nuage à la forme énigmatique ou seulement le palmier qu’on peut imaginer derrière lui ? Il peut tout à fait choisir d’occulter tout ce qui ne concerne pas l’anatomie de celles qui l’entourent. Comme il ne peut de toute façon pas tout voir, il est seul responsable de ce qu’il choisit d’isoler. Le véritable problème d’Harry est bien la crise existentielle de celui qui vivant sans appel, appelle quand même à l’aide, pour essayer de comprendre. Son problème n’est pas ce qu’il voit, ou ce qu’il pense, mais le sentiment de ne pas savoir pourquoi il voit ce qu’il voit, et pense ce qu’il pense.

La notion de « silence déraisonnable du monde » est donc ici le pivot d’une pensée existentialiste essentielle chez tout homme raisonnant, qu’il soit français ou américain. L’homme moderne est seul face aux décisions qui vont jalonner une existence qu’il sait bornée par sa propre mort, c’est pourquoi George Cotkin définit l’objectif de son livre en ces termes : « *Existential America* attempts to trace expressions of existential thinking both as received from European sources and as growing from American minds » (9). Étudier Selby consiste en effet moins à établir la liste des choses qu’il doit aux existentialistes français, qu’à essayer de comprendre ce qu’Harry exprime lorsqu’il estime être *la victime d’une plage*, comme s’il n’avait aucun moyen d’agir sur les choses qui s’imposent à lui. « L’expression de la pensée existentialiste » qu’évoque Cotkin n’est pas celle d’une école de pensée, elle concerne n’importe quel homme qui existe, et elle se manifeste précisément dans *The Demon* lorsqu’Harry qualifie la Jamaïque de « dumb little island ». En plus de ramasser en trois mots l’obsession d’Harry, l’expression signifie très exactement le silence déraisonnable du monde – aussi paradoxale que puisse apparaître l’expression du silence. Nous avons traduit plus haut l’ensemble par « petite île idiote », or avant l’idiotie, le terme « dumb » signifie le mutisme, et

pragmatiquement d'abord, une « île muette » est donc un monde silencieux. Mais plus important encore, qu'elle soit « muette » ou « idiote », l'île est ici dotée d'une personnalité menaçante quand Harry voit en elle un obstacle à la gestion de sa « folle obsession » – « the insane urge ». <sup>92</sup> Il en fait un acteur de sa déroute venant perturber l'enchaînement des turpitudes qu'il maintient secrètes grâce à sa vie routinière. Le lecteur est donc confronté à une île silencieuse qui menace de révéler les secrets qu'un homme veut passer sous silence, le jeu des significations permettant alors de percevoir un étrange « écho silencieux » en lui. En effet à l'instar de l'île telle qu'elle est perçue de lui, le personnage selbien pense mais ne parle pas. <sup>93</sup> On comprend mieux pourquoi Selby déclare qu'Harry est « prisonnier de son propre mélodrame », dans la mesure où les autres sont au mieux des personnages agités dans son petit théâtre, comme les femmes sur la scène de *sa* plage. La plage est en effet une construction de son esprit dont jamais aucun détail n'est décrit objectivement. Comme à son habitude Selby est avare de détails appartenant au monde physique et il souligne par cette absence de description l'omniprésence des visions hallucinées qui, chez ses personnages, prennent leur place. Et quand il projette sur l'île le mutisme ou la bêtise dans cette simple expression, il est difficile de ne pas faire d'Harry une autre « île », tant ces deux acceptions du terme « dumb » paraissent avant tout s'appliquer à lui-même.

Insistons donc ici sur le fait que la solitude que nous avons déjà évoquée dans l'œuvre de Selby, motif *obsédant* sur lequel nous reviendrons *encore et encore*, n'est pas souvent une solitude objective : un même sentiment de solitude peut frapper un personnage objectivement isolé – *The Room*, *Waiting Period* – et des personnages mariés, ayant des relations sociales et même parfois une famille – comme ici dans *The Demon*, et ailleurs dans *Requiem for a Dream*, ou *The Willow Tree*. Cette sensation d'une solitude essentielle à l'homme quel que soit le nombre de ses congénères qui l'entourent, est bien traduite par *le dialogue de sourds* qui introduit ce même passage des vacances à la Jamaïque dans *The Demon*, promouvant ce

---

<sup>92</sup> Autre variation dans la traduction, portant cette fois sur « insane urge », que nous avons d'abord traduit par « besoin dément ».

<sup>93</sup> Puisque même si elle pense mal, une île idiote est supposée pensante.



dépaysement dans la bouche de Linda, la femme d'Harry, comme un moyen d'être  
« seuls ensemble » :

Why dont we—just you and I... alone...together—fly down there for a couple  
of days?  
White sandy beach—  
Huh? What?  
Blue sky, emerald sea—  
What are you talking about?  
Jamaica. Us. Alone. Together. You getting the picture?  
How can we? I have work and theres Harry Junior and—  
And nothing, sitting on his lap and putting her arms around his neck. Mother  
would be delighted to take care of Harry—  
Whose mother?  
Either of ours. [...] I cant remember the last time weve been alone together.  
What do you say?  
Well, I don't know. I—  
Please... Come on... We need a few days alone. We really do. (TD, 206)<sup>94</sup>

La question de savoir s'il se représente bien – « you getting the picture » – ce que lui dit sa femme est cruciale ici dans la mesure où, nous l'avons noté, Harry imagine quelque chose de parfaitement différent de l'image mentale qu'elle veut lui présenter. Cependant ce dialogue n'a pas pour objet d'exposer ce qu'Harry imagine, puisqu'au décor tout de « mer d'émeraude » et de « sable blanc » que lui dépeint sa femme ne répond que la panique d'Harry balbutiant quelques questions – « Huh ? What? » – qui de prime abord signifient son incompréhension. Or rapidement l'incompréhension qu'il manifeste apparaît comme factice, et lorsqu'il étoffe ses balbutiements – « Whose *mother?* » –, il trahit leur véritable motif : trouver un moyen de ne pas dire ce qu'il pense de cette idée de voyage. Lorsque Linda lui oppose que sa mère pourra garder leur fils par exemple – « Mother would be delighted » –, elle est très claire sur le fait qu'il s'agit dans sa bouche de *sa* mère à *elle*. Le doute n'est pas permis et parce qu'Harry demande quand même de quelle « mère » il s'agit, ce sont ses propos à *lui* qui sont suspects. Il s'agit de la question d'un homme cherchant à gagner du temps pour trouver une *bonne* raison de ne pas bouger, et à fortiori, une raison capable de masquer toutes les *mauvaises* raisons qu'il

---

<sup>94</sup> Nous ne nous arrêtons pas ici sur la syntaxe, notamment sur l'omission des apostrophes constituant les contractions étonnantes « dont » et « weve ». La technique appartient à un faisceau de marques formelles que nous avons déjà en partie relevées au fil de notre étude et sur lesquelles nous reviendrons inmanquablement.

a de s'opposer à ce voyage.<sup>95</sup> C'est donc en fait l'incompréhension de Linda qui est le vrai fil conducteur de ce dialogue que les interventions d'Harry activement décousent. Elle ne reconnaît pas la qualité fallacieuse des marques d'incompréhension d'Harry qui s'accumulent au point qu'au moment où il finit par répondre « How can we », le début de la question concernant la possibilité qu'ils partent est déjà loin. L'ambiguïté s'installe alors chez le lecteur cette fois, qui peut considérer qu'Harry ne *veut* pas comprendre et que sa réponse s'applique plutôt aux mots la précédant immédiatement : « Jamaïca. Us. Alone. Together. You getting the picture? ». Lorsque Selby finit par placer ces mots dans la bouche d'Harry, la difficulté d'assigner un contexte précis à ces termes fait qu'ils deviennent une sorte de lapsus freudien. La répétition suspecte de la formule « alone together », l'interprétation du sous-entendu qu'impose l'absence de tout complément au segment « how can we » et surtout sa position dans le dialogue, permettent en effet d'ajouter à la possibilité « how can we », sous entendu « fly down there », celle de « how can we *be together* ». Comme si en disant qu'il lui paraît difficile qu'ils partent *ensemble*, il pensait finalement moins à l'impossibilité de partir qu'à lui faire l'aveu que quoi qu'ils fassent, ils ne seront jamais ensemble.

C'est pourquoi lorsqu'ils partent, ce malentendu les condamne à partir chacun sur son île : ils sont bien « seuls ensemble », mais pas au sens où Linda l'entend. Alors qu'elle exprime son désir de se retrouver seulement avec lui, sans personne d'autre, ils sont pour Harry condamnés à être deux solitudes qui s'accompagnent. Or dans *Qu'est-ce que la littérature*, Sartre remet la création littéraire au centre de la problématique liant l'homme au silence de son environnement, la « condamnation à la subjectivité » du lecteur face au livre silencieux rejoignant celle de n'importe quel individu face au monde. Pour Sartre, « l'homme est le moyen par lequel les choses se manifestent » (45), car un « paysage, si nous nous en détournons, croupira sans témoins dans sa permanence obscure » (46). Or Selby nous le prouve par l'exemple, car c'est très exactement ce qui arrive au paysage de l'île de la Jamaïque qu'il ne décrit pas : seule existe la vision d'Harry, et le reste « croupit sans témoin ». Sartre précise ce parallèle quand il écrit qu'il en va d'un paysage comme d'un livre qui est

---

<sup>95</sup> Il ne s'agit pas d'appeler un jugement moral ici : une bonne raison est une raison qui sert son intérêt, les mauvaises correspondent à des raisons qui le desserviraient.

« une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Et pour la faire surgir [la toupie tournante], il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là, il n'y a que des tracés noirs sur le papier » (48). Il est donc tentant de voir dans les personnages d'Harry et de Linda, deux *lecteurs du monde*, à la lecture très différente. Le lecteur du livre, en quelque sorte, n'a accès qu'à la manière dont Harry lit le monde. Comme une idée peut ne pas être neuve et rester fascinante, le silence déraisonnable du monde de la fiction de Selby ferait alors écho au silence déraisonnable du monde tout court. Cette mise en abyme viendrait souligner dans son ensemble le problème du sujet pensant face à tous les « tracés » – qu'ils soient noirs ou colorés, bien qu'on remarque qu'ils sont pour Sartre « noirs sur le papier » et d'une « permanence obscure » dans le monde : l'homme est condamné à être un animal déchiffrant.<sup>96</sup>

Pour en terminer avec cet exemple de l'île d'Harry et l'étude des liens entre Existentialisme, subjectivité et la façon dont Selby « explore l'existence », il faut s'arrêter enfin sur le terme « déraisonnable » que les existentialistes appliquent au silence. Le monde en effet aurait très bien pu n'être *que* silencieux, et pas forcément déraisonnable. Sartre remarque encore que le « silence est un moment du langage ; se taire ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler ; donc parler encore » (30).<sup>97</sup> Qualifier le silence du monde de « déraisonnable », équivaut alors à dire qu'il n'est pas raisonnable de penser que le monde est *absolument* silencieux. Comme si l'homme pressentait dans le silence de son environnement que ce dernier pourrait, d'une façon ou d'une autre, lui parler, et comme s'il ne lui paraissait donc pas raisonnable de ne rien entendre alors même que « refuser de parler », c'est « parler encore ». Le silence paraîtrait « déraisonnable » en somme, quand il met en péril la raison de l'homme qui ne comprend pas cette forme de réponse à son appel. Cette lecture possible de la qualité du silence existentialiste – raisonnablement prosaïque sans doute – émerge lorsque Selby évoque une île à égale distance de « l'idiotie » et du « mutisme » en plaçant l'expression « *dumb island* » dans la bouche d'Harry. Ces

---

<sup>96</sup> Rappelons seulement ici ce commentaire de Marc Chénétier dans *Au-delà du soupçon* : « L'identité s'explore à travers la tradition, une folie fait écho à d'autres [...]. Le monde, aujourd'hui comme alors, demeure texte à déchiffrer » (279).

<sup>97</sup> A la façon du personnage d'Harry qui dit beaucoup de ses raisons de ne pas partir lorsqu'il refuse de les exposer à Linda dans le dialogue que nous venons de mettre en relief. De plus ne dit-on pas aussi du silence d'un élève qu'on interroge qu'il est *éloquent* ?

deux acceptions du terme « dumb » obligent le lecteur à déchiffrer le terme, et comme Harry, à faire un choix : Harry est-il sourd au langage du monde, ou le monde est-il silencieux ? Le lecteur doit aussi décider du degré de réalité de l'idiotie ou du mutisme d'Harry, il doit dissocier le silence de celui qui se tait du mutisme qui ne dit rien, et ne surtout pas oublier qu'à l'instar du terme « dumb », le silence est un élément de langage qui recouvre nombre d'interprétations qui seront aussi raisonnables que l'homme qui interprète. L'aspect de l'existentialisme que l'on retrouve le plus clairement chez Selby tient donc, comme nous l'avons vu, à l'étude de l'homme conçu comme animal interprétant. C'est-à-dire l'étude de celui qui, comme nous allons voir, trouve le monde qu'il déchiffre d'autant plus étrange, qu'il s'y sent étranger.

## B/ Des fins d'une existence indéfinie

### a) *L'étranger, ce mort au monde*

Lorsqu'il affirme l'importance de l'existentialisme américain, George Cotkin prend le contre-pied de ceux qui situent en France la naissance du mouvement existentialiste en rappelant que, « Long before Camus announced suicide to be the essential philosophical question, James grappled with the issue at point-blank range, through personal experience and psychological reflection » (20). Évidemment sa thèse n'est pas d'établir l'antériorité du mouvement aux États-Unis, mais d'user d'un minimum d'esprit de contradiction pour montrer ce qu'il y a à perdre en conflits stériles lorsqu'on essaye d'assigner une origine à un courant de pensées – littéraire, philosophique ou autre.<sup>98</sup> Tous les hommes vivent, et tous meurent également. Qu'ils

---

<sup>98</sup> Et à un français qui pourrait s'offusquer de voir diminuer ainsi la fulgurance du propos de Camus, on peut rappeler la phrase relativement condescendante de Sartre à propos des écrivains du début du vingtième siècle : « L'Américain [...] écrit aveuglément par un besoin absurde de se délivrer de ses peurs et de ses colères [...], ce n'est pas contre la tradition mais faute d'en avoir une qu'il invente sa manière, et ses plus extrêmes audaces, par certains côtés, sont des naïvetés. A ses yeux le monde est

soient ou non existentialistes ne dépend pas de leur nationalité, ni du moment où ils sont entrés dans cette course contre la mort perdue d'avance, mais de leur réaction à cet état de fait. La façon la plus sûre de donner du sens à l'existentialisme se trouve donc plutôt dans la réaction qu'il propose face à l'inéluctabilité de la mort. Comme Cotkin le rappelle également,

All existentialists begin with dread and despair, anguish and doubt, with recognition of the boundary situation imposed upon us by death. To dwell on such insights, to rub salt into those wounds, is nihilistic, a genuine but ultimately impotent cry of despair and rage, a paradoxically comforting pose in the face of the abyss. [...] Existentialism then, is not concerned solely with the nature of Being but with the possibility of Becoming. The motive power of existentialist thought is found in its recognition that Becoming occurs not in an orgy of ease or self-realization therapeutics but at the cost of constant struggle with the nothingness and absurdity inherent in the human condition. (5)

Ainsi faudrait-il préférer à la polémique visant à établir une origine et un périmètre à l'existentialisme, l'idée que n'importe quel homme soudainement préoccupé par le fait que son existence prendra peut-être fin sans qu'il en ait saisi ni les fins, ni les moyens, peut prétendre à l'existentialisme. Il suffira ensuite d'une seule réserve exclusive pour définir l'existentialiste : il sera celui qui en parvenant à articuler une réponse dépasse le stade des cris indignés du nihiliste, alors même que le monde silencieux qui le laisse sans recours apparent, l'encourage à se laisser bercer par une vaine mélancolie.<sup>99</sup> Il est donc particulièrement intéressant ici que Cotkin évoque cet existentialisme essentiel à tout homme par le biais de la biographie de William James.<sup>100</sup> Lorsqu'il le cite en exemple pour sa vie et non pour son œuvre, en racontant notamment comment il fut tenté de mettre un terme à son existence, se

---

neuf, tout est à dire, personne avant lui n'a parlé du ciel ni des moissons » (*Qu'est-ce que...*, 169). Cette vieille idée du « défaut d'histoire » des États-Unis mérite bien qu'on rappelle comme Cotkin que l'Américain est un homme, et qu'en tant qu'homme, il est aux prises avec le même insoluble problème de sa propre fin programmée dans l'Histoire de l'humanité. Quand bien même s'attaquerait-il à ce problème « aveuglement », sans s'excuser auprès des innombrables penseurs qui avant lui ont rendu compte de leurs pensées, l'important est de toute façon pour nous qu'il s'y attaque. Au-delà de cette remarque sans doute un peu naïve, soulignons que cette polémique que nous créons de toutes pièces entre Cotkin et Sartre permet tout de même de faire l'ébauche de la relation qui se tisse entre l'homme qui souffre, et la façon dont cette souffrance est articulée par l'écriture.

<sup>99</sup> A l'image par exemple du narrateur de Paul Auster qui affirme à propos de son personnage principal – qu'il nomme « A. », comme pour passer sous un silence encore une fois lourd de sens, la fin du nom Auster – dans *The Invention of Solitude* : « And even though he continues to despair, he does not allow himself to despair » (157).

<sup>100</sup> Il s'agit bien ici du frère aîné d'Henry James, qui contrairement à ce dernier, n'est pas connu pour ses écrits de fiction.

dessine en creux la question des rapports entre la vie de l'homme et celle de l'écrivain au sein d'une même existence. En effet, s'il fut donc en proie à la mort qui rode et à l'angoisse existentielle qu'elle provoque, il fut surtout de ces hommes qui décidèrent d'écrire *contre* la mort : pour la combattre certes, mais dans un combat rapproché, c'est-à-dire souvent tout contre elle. Sans doute faut-il voir dans cet exemple le fait que l'écriture est une des articulations possibles de la souffrance de l'homme qui survit à une existence qui l'angoisse, et même s'il faut continuer à préciser la forme de cette articulation, il est difficile d'en manquer l'expression chez Selby l'Américain.<sup>101</sup>

Face au « silence déraisonnable du monde » et à cette absence d'interlocuteur qui puisse l'aider à faire sens d'une vie dont la fin l'obnubile, l'individu a donc le choix. Il s'agit pour lui de réagir ou non, et le choix de la réaction est un moteur puissant dans la fiction selbienne, l'auteur ayant lui-même commencé à écrire, rappelons-le, « because [he] did not want to die having done nothing with [his] life » (*LEB*, v). En effet le sentiment de solitude déjà évoqué est la conséquence de tout ce silence, car le problème est alors d'apprécier *seul* la qualité de la vie. Sans pousser plus avant l'étude de cet aspect strictement biographique de l'auteur Hubert Selby Jr., notons que si écrire paraît être un moyen de faire quelque chose de *sa* vie pour l'écrivain, il s'agit surtout au-delà de lui de faire quelque chose de *la* vie.<sup>102</sup> Ce qui rapproche deux auteurs comme Selby et Camus par exemple, tient notamment à la façon dont leurs œuvres semblent mues par des interrogations similaires se rejoignant en une seule, émergeant si l'on s'arrête sur l'ouverture du *Mythe de Sisyphe* (1942) et

---

<sup>101</sup> Nous citons encore une fois Cotkin pour en finir avec ce problème de la définition de l'Existentialisme, puisqu'il nous oblige – significativement sans doute – à nous éloigner trop longtemps des textes de Selby : « Yet existentialism resists easy definition; literary evocations often strike closest to the heart of the matter. Even Sartre, the person most associated with existentialist philosophy, wavered about its precise meaning. On the one hand, Sartre remarked in 1960, "I do not like to talk about existentialism. It is the nature of an intellectual quest to be undefined. To name it and to define it is to wrap it up and tie the knot". On the other hand, in the late 1940's, he had jointly attempted to tie the knot by announcing that existentialism begins with the recognition that "existence precedes essence" » (4). Revenons-en donc aux « évocations littéraires ».

<sup>102</sup> L'écriture est le lieu de l'altérité parce qu'elle dépasse la seule vie de l'écrivain. Elle se situe donc « au-delà de lui » dans trois sens au moins : dans la rencontre entre le lecteur et son œuvre notamment, mais aussi dans la rencontre « intertextuelle » de son œuvre avec d'autres œuvres, et même pourquoi pas, dans la rencontre de l'écrivain avec lui-même... « comme un autre ». Nul besoin de préciser ici l'allusion à Ricœur, ni ce que Bakhtine nous apporte en termes de dialogues intertextuels.

les derniers mots de l'ultime ouvrage de Selby, *Waiting Period* (2002) : Albert Camus écrit donc – comme l'évoquait Cotkin – qu'« Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie » (17), alors que Selby clôt son ouvrage en écrivant, « Yes indeed, life is worth living after all » (204). Peut-être peut-on noter d'abord cette curiosité littéraire qui fait que par livres interposés le vieux Selby – deux ans avant sa mort, il avait 74 ans –, paraît répondre à la question que posait le jeune Camus – il n'avait pas trente ans à l'époque du *Mythe*. Cependant, même si la phrase de Selby a l'aspect d'une réponse, certains détails portent à croire qu'elle n'en est pas une. D'abord parce que cette déclaration est placée dans la bouche d'un meurtrier satisfait de ses meurtres et bien décidé à continuer dans cette voie, et que si la vie vaut donc la peine d'être vécue, on peut s'interroger sur les raisons qui poussent celui qui énonce cette vérité profonde à croire qu'il faut interrompre celle des autres. Ensuite parce qu'exprimée de façon péremptoire, comme le point final de la discussion engagée deux cents pages plus tôt par un personnage assis sur un lit le canon d'un pistolet dans la bouche, elle pose plus de questions que ce qu'elle apporte de réponses. Selby avait sans aucun doute lu Camus, mais en faisant de cette déroutante réponse la dernière ligne de son dernier livre il fait plus que répondre à la question qu'avait avant lui posée un homme.<sup>103</sup> Ça n'est pas l'affirmation de celui qui a gagné en sagesse avec les ans et qui répond aux interrogations naïves d'un homme encore trop jeune pour comprendre. Le dialogue instauré par ce faux jeu de la question et de la réponse indique plutôt que les deux écrivains participent à une quête de sens les dépassant tous les deux. Dans cette course contre la mort qui occupe tout homme qui un jour est né, ils n'ont que ces mots qu'ils empilent à opposer à la question du sens de la vie, et peu importe le temps et l'océan qui les séparent, ils se retrouvent plus précisément autour de ce tout petit mot si simple – « life » ; « vie » – qui dans toutes les langues, recouvre un même abyme.

---

<sup>103</sup> D'autant qu'il ne savait évidemment pas qu'il s'agissait de sa dernière phrase, et qu'il s'agit là de sa dernière ligne *publiée*. Son aspect testamentaire lui échappe complètement et se situe bien « au-delà de lui ».

Venons-en donc plus précisément à l'articulation de cette réponse que constitue l'écriture existentialiste. Deux autres ouvrages des mêmes auteurs – deux romans cette fois – se répondent de façon peut-être encore plus troublante, tant et si bien que *The Room* paraît être le développement d'une phrase passant sous silence toute une partie de *L'étranger* :

Ce jour-là, après le départ du gardien, je me suis regardé dans ma gamelle de fer. Il m'a semblé que mon image restait sérieuse alors même que j'essayais de lui sourire. [...] *Le jour finissait et c'était l'heure dont je ne veux pas parler, l'heure sans nom, où les bruits du soir montaient de tous les étages de la prison dans un cortège de silence.* Je me suis approché de la lucarne et, dans la dernière lumière, j'ai contemplé une fois de plus mon image. Elle était toujours sérieuse, et quoi d'étonnant puisque, à ce moment, je l'étais aussi ? Mais en même temps et pour la première fois depuis des mois j'ai entendu distinctement le son de ma voix. Je l'ai reconnue pour celle qui résonnait déjà depuis de longs jours à mes oreilles et j'ai compris que pendant tout ce temps j'avais parlé seul. [...] Non, il n'y avait pas d'issue et personne ne peut imaginer ce que sont les soirs dans les prisons. (126-127, je souligne)

Au contraire dans *The Room*, Selby explore très exactement le moment de « l'heure sans nom », et par un curieux transfert, ça n'est plus chez lui cette heure mais le personnage qui est sans nom. Comme si le personnage se fondait littéralement dans l'anonymat de cette heure incompréhensible, qui parce que sa durée se distend, peut évoquer par ailleurs la relativité du temps du récit que Genette examine dans ses *Discours du récit*.<sup>104</sup> L'autre aspect qui fait penser à ce roman comme à une extension à partir d'un silence de *L'étranger*, tient au commentaire de ce dernier à propos de sa voix qui en résonnant soudain fait qu'il se surprend à soliloquer. On peut pour s'en convaincre citer les premiers mots du roman de Selby, qui paraissent reprendre le récit de Camus là où il le laisse, refusant d'aller plus loin et passant à la suite :

He was conscious of the dark stillness in the corridor. He knew there was nothing to be seen, yet he continued *to stare thru the reflection* of his face in the small window. [...] Turning from the heavy, locked door he looked in the mirror over the sink. Now that his eyes were accustomed to the night light he could see his face clearly, even to the small blemish on his cheek. [...] He

---

<sup>104</sup> Gérard Genette dans son introduction précise : « Je propose [...] de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence d'une fable intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place » (15). *The Room* ressemble à l'histoire d'un prisonnier assis une heure dans sa cellule, et au récit d'un homme qui veut tout dire de sa vie.



shrugged and turned from the mirror and sat on the edge of the bunk. (11, je souligne)

L'image du visage qui se reflète dans la lucarne de la porte fait le lien direct entre les deux passages. Cependant si Meursault confirme qu'il n'ira pas plus loin dans l'exploration de cette heure sombre en s'arrêtant à son visage pour ensuite parler de sa voix qui « résonne », revenant ainsi à la réalité physique, le personnage de Selby passe outre et voit « à travers le reflet de son visage » l'autre réalité de cette heure dans la pénombre du couloir. Pour préciser cette idée, constatons qu'alors que Meursault reconnaît avoir parlé seul sans toutefois qu'il y en ait d'autre trace dans le récit – il n'y a ni discours direct, ni discours indirect libre le présentant comme soliloquant dans sa cellule –, le roman de Selby se révèle après ce moment d'ouverture comme étant entièrement tissé par la voix d'un prisonnier qui se parle à lui-même, seul dans sa cellule. Cette première scène d'exposition délimite donc bien l'objet du roman de Selby qui nous montre un homme qui n'a quasiment qu'à *tourner sur lui-même* pour aller de la porte à l'évier, puis de l'évier à son lit. Jamais il n'est présenté marchant. Et en ce qui concerne le lecteur, du début à la fin du livre, le personnage pourrait très bien ne pas avoir bougé plus qu'il ne bouge dans ces quelques lignes. Après ces formules introductives attachées au monde physique du couloir et de la petite cellule, le personnage se détourne de cette réalité qu'il ne voit *qu'à travers* le reflet de son visage, pour se concentrer sur l'important : son reflet dans un miroir cette fois. Il ne fera ensuite plus que parler de son passé et de son avenir, notamment de son passage au tribunal, en y mélangeant événement réels, fantasmés, probables ou parfaitement impossibles.<sup>105</sup> Comme il tourne sur lui-même dans la cellule, tout tournera autour de lui par la suite, au point qu'il sera difficile de savoir jusqu'où il s'immerge dans son passé, et jusqu'où son passé le submerge. Et à partir de là, Selby répond donc encore à Camus en imaginant la nuit en prison que Meursault dit pourtant inimaginable.

La structure globale des deux ouvrages paraît confirmer cette idée que Selby aurait pu suivre un chemin que *L'étranger* a reconnu sans pourtant vouloir l'emprunter. Les quelques phrases citées plus haut constituent l'essentiel de ce que

---

<sup>105</sup> Si le mot « implausible » existait il conviendrait mieux qu'« impossible », et serait encore plus proche du mélange « implusif » que constitue ce mélange de pensées dans un crâne.

Meursault confesse de son passage en prison, car son incarcération physique n'est pas le sujet de Camus. Son roman est à propos d'un personnage qui se souvient de sa vie hors les murs, et le titre nous encourage à le voir comme étranger *parmi* les autres hommes, c'est-à-dire au milieu d'eux tout de même, à travers ses relations – ou son absence de relations – *avec* eux dans le monde. Dans le récit de Camus son personnage est en fait constamment entouré de gens, et c'est même parce qu'il les accompagne qu'il commet un crime pour lequel il est jugé, puis exécuté.<sup>106</sup> Le lecteur voit tout se dérouler sous ses yeux et aucun détail ne lui échappe jusqu'à cette fameuse heure dont Meursault refuse de parler. En somme son isolement en prison représente un moment « négligeable » à l'échelle du temps raconté qui correspond chez Camus à un récit chronologiquement ordonné, comme le confirme la phrase venant juste en amont du long passage que nous venons de mettre en relief : « Lorsqu'un jour, le gardien m'a dit que j'étais là depuis cinq mois, je l'ai cru, mais je ne l'ai pas compris » (126). En effet, Meursault ne raconte pas de longs mois d'emprisonnement. Le temps « passe plus vite ». Pour le personnage de Selby les choses sont très différentes, et au contraire, le temps s'étire puisqu'en ce qui semble une heure de sa vie tient l'ensemble de son existence. Le tourbillon des analepses – on le voit en tant qu'enfant au cours de ses jeux, aux prises avec d'autres enfants, avec sa mère, ou aussi pourchassé par le souvenir d'un plaquage manqué quand adolescent il jouait au football américain – et des prolepses – il joue et rejoue inlassablement son procès avant qu'il ait lieu, se conduisant tour à tour comme un héros ou comme le dernier des imbéciles – multiplie la densité événementielle alors même qu'en fait, il ne se passe rien. Lorsqu'à la fin du livre Selby écrit, « The door clanged open and a set of blues was tossed on his bed. A voice yelled court time. He didnt move, but stayed with his friend, his legs swinging slowly back and forth, ignoring the open doorway » (288), le lecteur réalise en effet qu'il est tout à fait possible qu'il n'ait jamais été question d'autre chose que du passage d'une nuit en

---

<sup>106</sup> C'est suite à une querelle entre un homme qu'il accompagne et deux voyous que Meursault finit par tuer l'un des deux voyous. Il ne s'agit pas pour nous de dire que c'est de la faute des uns ou des autres pour diminuer sa responsabilité propre, mais seulement de rappeler que le récit de Meursault commence bien avant l'isolement et la prison – et même emprisonné, il continue à voir régulièrement des gardiens et un juge d'instruction, autant de personnages que ne semble pas voir le prisonnier de Selby.

cellule.<sup>107</sup> L'image du personnage assis sur son lit fait écho à celle du début, jusqu'au mouvement de ses jambes qui vont « d'avant en arrière », répondant au fait qu'il donnait l'impression de « tourner sur lui-même ». Les mouvements du personnage ouvrant et fermant le livre sont des signes de répétition, de bégaiement, comme pour encourager le lecteur à considérer le récit comme étant tissé uniquement des divagations mentales d'un homme immobile que l'isolement rend fou.

L'étude de la structure de ces deux romans met donc en lumière, à travers la durée de l'expérience des personnages dans la diégèse – le personnage de Camus décrit les quelques mois qui le conduisent à son exécution, alors que le personnage de Selby explore toute une vie rêvée pendant quelques heures seulement –, que la différence essentielle entre ces deux ouvrages n'est pas à trouver dans « l'essence » de leurs personnages, mais dans un rapport différent au temps.<sup>108</sup> Alors qu'au seuil de la mort le personnage de Meursault s'en tient à l'analyse « à posteriori » de jours qu'il *a passés* en prison, le prisonnier de Selby est présenté *en train de vivre* en prison :

He leaned against the wall and put his feet on the edge of the bunk. It seemed like just a short time ago that he was awakened to go to court, yet he knew it had been about 5/30 and that he didn't get back to his cell until after 7/30. 14 hours. Fourteen long hours, yet he could remember very little of it. He had stood and waited; sat and waited; paced and waited with time seeming to be endless, yet now it seemed like such a short time ago that the guard awakened him and threw him a set of blues and said, court time. (34)<sup>109</sup>

Comme souvent la symétrie opère dans cet ouvrage de Selby, et ce moment du « court time » qui ouvre le roman correspond presque mot pour mot à celui qui le clôt. Le procédé renforce l'idée qu'à peine plus d'une nuit s'écoule entre le début de l'histoire quand le personnage revient du procès et se couche, et la fin quand il ne se

---

<sup>107</sup> A ceux qui s'inquièteraient de la présence de cet « ami » dans la citation, certifions que le prisonnier est bien seul dans sa cellule. Nous y reviendrons. .

<sup>108</sup> Quand John O'Brien demande si l'histoire du roman se déroule bien, comme il lui semble, sur seulement vingt-quatre heures, Selby répond : « I'm not sure. I know it's a short time. You're right. It isn't much more than a day » (« An Interview... », 322).

<sup>109</sup> Camus écrit : « Ainsi, avec les heures de sommeil, les souvenirs, la lecture de mon fait divers et l'alternance de la lumière et de l'ombre, le temps a passé. J'avais bien lu qu'on finissait par perdre la notion du temps en prison. Mais cela n'avait pas beaucoup de sens pour moi. Je n'avais pas compris à quel point les jours pouvaient être à la fois longs et courts. Longs à vivre sans doute, mais tellement distendus qu'ils finissaient par déborder les uns sur les autres. Ils y perdaient leur nom. Les mots hier ou demain étaient les seuls qui gardaient un sens pour moi » (125-126).

lève pas et refuse d'y retourner. Cela étant, on constate surtout ici que le personnage de Selby *est coincé* entre « hier et demain », comme l'écrit Camus. Contrairement à ce dernier il n'analyse pas ce qu'a pu être son rapport au temps en prison, mais se débat au présent avec un passé immédiat qui à peine révolu se dissout déjà. Ses calculs d'apothicaire n'y font rien. Quatorze heures se sont écoulées, une journée entière où il a notamment vu ses juges, et au soir aucun point de repère ne lui permet d'en faire une journée particulière. Le temps lui a paru court, ou bien long, mais aucun événement n'émerge de ces impressions contradictoires.

Les personnages ne paraissent en fait pas différents parce qu'ils sont des figures chargées d'une psychologie différente, mais parce qu'ils sont deux personnages pris à des moments différents de leur existence. Il s'agit alors de modérer la remarque que fait Allan Vorda à Selby lorsqu'il lui expose que, « The unnamed prisoner in *The Room* is the antithesis of the prisoner in Camus' novel *The Stranger*. Whereas Camus' Meursault is ambivalent and fatalistic, your prisoner is filled with anger but has no way to release it » (« Examining... », 297). En effet, *L'étranger* n'est pas le récit d'un prisonnier, mais le récit d'un homme qui va passer par la prison pour finir exécuté en place *publique*. Dire de Meursault qu'il est « ambivalent et fataliste » par opposition à la seule « rage » qui animerait le personnage de Selby, c'est oublier d'expliquer pourquoi ce dernier « ne peut pas s'en délivrer », et c'est surtout ne pas percevoir dans le brouhaha de la rage, les échos plus discrets d'une profonde ambivalence et d'un fatalisme peut être encore plus terrible. Il est ainsi difficile de voir dans son refus final de sortir de cellule pour aller au procès autre chose qu'une profonde résignation, et dans le contraste entre cette résignation et la révolte qu'implique autant de rage diffusée au fil du roman, il est également difficile de ne pas voir une profonde ambivalence. Car le terme employé par Vorda ici est capital. Dire d'un prisonnier *enfermé* qu'il ne peut pas se *délivrer* de sa rage c'est identifier le personnage à sa rage en mettant sur le même plan le corps qui contient la rage – corps par ailleurs constitué de *cellules*, sanguines et autres –, et la cellule qui contient le prisonnier.<sup>110</sup> Ainsi, qu'ils y répondent en

---

<sup>110</sup> C'est même le principe de la prison qui vise à enfermer une multitude de personnes différentes qu'on estime pourtant mues d'une même rage, se reconnaissant au fait qu'elle paraît incontrôlable autrement que par l'isolement.

« fataliste » ou en « enragé », les deux personnages souffrent d'une forme d'enfermement qui dépasse le cadre des quatre murs d'un établissement pénitentiaire. Cette forme d'enfermement pousse à croire au contraire qu'ils sont exactement la même personne, le même corps qui contient un esprit pris à deux moments différents d'une même fuite en avant qui les laisse également seuls avec eux-mêmes. Ce jeu de poupées gigognes commun aux deux auteurs – la prison qui contient cette autre prison qu'est le corps pour l'esprit – indique clairement qu'en refusant de se défendre et en refusant de sortir alors qu'ils le peuvent, les deux personnages ne sont plus que deux esprits prisonniers de leurs corps. Comme Meursault qui va à la mort sans pouvoir s'expliquer auprès de personne, le personnage de Selby est empêché de se délivrer de sa colère auprès de quiconque – « has no way to release it », comme l'écrit Vorda –, car le fait qu'il ignore l'ouverture de la porte – « ignoring the open doorway » – indique qu'il occulte son environnement, comme s'il devait d'abord chercher une issue hors de la prison qu'il est lui-même. Les personnages de Selby et Camus paraissent souffrir en somme du même « syndrome de l'étranger », qui n'est pas un homme qui se trouve physiquement isolé loin de chez lui, au sens où nous l'entendons généralement, mais un homme étranger au monde qui l'entoure. Seul le soir dans sa cellule, le personnage de Selby *est* en colère.<sup>111</sup> Et c'est donc parce qu'il ne parle pas de l'heure sans nom, parce qu'il l'a laissée derrière lui, que Meursault ne cède pas à cette même colère.

*b) Ad Nauseum : du mal de l'existence*

Sur cette part de lui-même, *L'étranger* s'est donc tu à jamais. C'est en partie pourquoi pour ce qui est de l'expression de la colère, il est impossible de trouver aucune commune mesure entre Camus et Selby – et entre Selby et Sartre encore moins. Car à la façon de ces hommes qui en bateau ont le mal de mer, beaucoup d'auteurs témoignent de cet autre mal qu'est celui de l'individu embarqué dans

---

<sup>111</sup> Dire qu'il « *haït* en colère » traduirait encore mieux l'actualité d'un sentiment qu'Harry vit au présent. De plus, la redondance de la formule exprime bien la permanence de ce sentiment qui devient vain parce qu'il est total : tout dans le monde paraît nourrir la colère d'Harry, tant et si bien que les raisons de sa colère se diluent dans l'excès de raisons, et que la nébuleuse de prétextes variés disparaît derrière la colère qui seule paraît nourrir la colère.

l'existence, mais tous ne le font pas avec la même violence. Quand on en vient à cette manifestation du malaise qu'est la nausée, on est à nouveau surpris par le nombre de réalités différentes que ce simple mot peut recouvrir. La nausée de Selby-Harry n'est par exemple pas *La nausée* de Sartre-Antoine Roquentin, qui n'est pas non plus celle de Camus-Meursault. Nous notions à propos de ce qui unit Selby et Camus que le mot « vie » est un même abyme autour duquel tournent en rond les deux auteurs. Ce constat correspond à l'idée énoncée par Kundera dans *L'art du roman*, selon laquelle la littérature revient toujours à un noyau essentiel de termes/thèmes :

Un thème, c'est une interrogation existentielle. Et de plus en plus, je me rends compte qu'une telle interrogation est, finalement, l'examen de mots particuliers, de mots-thèmes. Ce qui me conduit à insister : le roman est fondé tout d'abord sur quelques mots fondamentaux. (108)

La « nausée » qui exprime un sentiment de malaise ponctuel commun à tous les êtres vivants est avec la « vie » un autre de ces mots, et c'est la colère et la violence auxquelles elle est souvent associée qui la « modulent » jusqu'à ce qu'elle devienne des choses très différentes. En effet, la nausée méditative de Sartre n'est déjà pas assimilable à celle qui chez Meursault précède « cette grande colère [qui l]'avait purgé du mal, vidé d'espoir » (*L'étranger*, 188), et ces deux formes de nausées sont très différentes des horribles cauchemars des personnages paniqués de Selby chez qui la nausée se traduit souvent par des régurgitations effectives – et plus, comme chez Camus, par une « purge » métaphorique du « mal ».<sup>112</sup> Ce jeu de différences se précise donc déjà si l'on remarque qu'en passant de Sartre à Camus, nous nous sommes éloignés de la doctrine existentialiste pour passer à une autre forme d'existentialisme qu'il conviendrait même mieux d'appeler « pensée de l'existence », comme le font par exemple Michaël Finkenthal et Monique Jutrin dans leur article « Penseurs existentiels des années trente, ou les existentialismes d'avant l'*existentialisme* » :

---

<sup>112</sup> Pour la définition de la nausée selon Sartre : « La Nausée ne m'a pas quitté et je ne crois pas qu'elle me quittera de sitôt ; mais je ne la subis plus, ce n'est plus une maladie ni une quinte passagère : c'est moi. [...] Jamais, avant ces derniers jours, je n'avais pressenti ce que voulait dire "exister" » (*La nausée*, 181).

La citation exacte de Camus est : « Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde » (*L'étranger*, 188).

Toutefois, avant ces *existentialismes*, devenus des « doctrines philosophiques » après la Deuxième Guerre Mondiale, l'Europe a connu une floraison de *pensées de l'existence* se revendiquant à la fois de Pascal et de Kierkegaard, de Nietzsche et de Dostoïevski. Nous pensons au philosophe russe Léon Chestov et à ses proches, [...] aux œuvres de jeunesse de Gabriel Marcel et de Camus en France, à Unamuno en Espagne, à Jaspers en Allemagne ou à Giovanni Papini en Italie (pour ne mentionner que les noms les plus connus). [...] Shakespeare, les romantiques anglais, français ou allemands [...] sont eux aussi en résonance avec cette pensée. (148-149)<sup>113</sup>

On constate déjà chez Camus ce passage de la philosophie et du raisonnement scientifique « faits personnage », à une écriture de l'existence plus brutale. Il n'assimile plus comme Sartre la « nausée » à un sentiment de révélation euphorique, mais la ramène à une « purge » spasmodique, plus proche d'un mouvement réflexe du corps qui vomirait des mots. Une fois cette modulation constatée, on saisit mieux en quoi le fait qu'il ait encore un peu assourdi le raisonnement et accru la brutalité de son énonciation n'empêche pas Selby d'envisager la même nausée que les autres penseurs existentiels. Chez Selby aussi la nausée est un raisonnement qui devrait précéder une purge si ses personnages la reconnaissaient pour ce qu'elle est. Mais contrairement à Meursault ou Roquentin, Harry explose toujours à *son corps défendant* quand il croit la nausée évanouie.

Ainsi ce malaise face à l'existence que Sartre et Camus étudient lorsqu'il bascule du mal physique vers la purge d'un mal plus métaphysique, Selby l'ausculte quand il se borne au monde physique, comme chez Harry dans *The Demon* : « As Harry walked back to the office he felt a slight twinge of apprehensive nausea, but quickly shoved aside the vague thoughts that were trying desperately to define themselves » (69). La nausée tient donc aussi chez Selby de l'« appréhension ». C'est une inquiétude qui précède quelque chose d'autre. Or immédiatement après la nausée cette autre chose surgit, comme chez Sartre et Camus, sous la forme de « pensées ». C'est seulement bien plus tard dans l'histoire que la nausée devient maux d'estomac, puis enfin vomissement. La différence profonde entre Selby et les existentialistes français naît donc ici, plus précisément lorsqu'on relève que dans cet extrait, le narrateur présente les pensées d'Harry comme des entités « vagues » et ayant leur vie

---

<sup>113</sup> Les « *existentialismes* » dont il est question au début de la citation sont ceux de Sartre et de Heidegger. Ajoutons qu'il n'est question ici que de l'Europe, mais que comme nous le verrons, les mêmes « pensées de l'existence » germaient aussi aux États-Unis.

propre, comme si elles étaient doublement étrangères au personnage. Lorsqu'elles tentent de s'imposer à lui d'abord, elles lui sont étrangères parce qu'elles échouent à se « définir *elles-mêmes* », comme si une pensée d'Harry n'avait rien à voir avec Harry lui-même et qu'il pouvait lui « refuser l'entrée » et la laisser évoluer seule. Il s'agit là de la façon dont la narration véhicule le point de vue d'Harry, et seulement le point de vue d'Harry, qui se croit essentiellement seul au point de se dissocier même de ses pensées. D'autre part le choix d'un narrateur qui n'explique pas ce qu'Harry ne peut pas s'expliquer à lui-même a pour conséquence directe que ces pensées restent vagues en effet, donc étranges et étrangères, c'est-à-dire inexplicables. Un autre passage est en ce sens exemplaire : « It was not that he was consciously preoccupied with other thoughts – it was just that he was looking at familiar things, knew that they were familiar, but somehow they seemed vague and alien » (*TD*, 62). Jamais le narrateur ne dépasse ce constat de « l'inquiétante étrangeté » du monde, car Harry ne cherche pas à s'expliquer le malaise qui accompagne le sentiment du « vague » et de l'étrange. Il veut seulement que la nausée disparaisse et pour ça, il refuse d'y penser. C'est pourquoi il n'est pas « consciemment préoccupé ». Son esprit n'est pas sollicité quand il regarde le monde. Des images s'impriment, une impression s'installe, mais « on ne sait pourquoi » – « somehow » –, le monde physiquement là devant ses yeux ne lui inspire rien que cette impression qui *ne lui dit rien*. Comme si surgie du néant, elle ne pouvait qu'y retourner tout droit.<sup>114</sup>

Harry tente de réduire sa nausée au silence, et c'est pourquoi lorsqu'à la fin il explose, il n'est plus question comme chez Camus d'une purge douloureuse *et* libératrice. La purge chez Selby est un spasme violent saisissant un personnage qui, à force d'avoir repoussé ses idées, se réduit à un corps définitivement privé de pensées à combattre, n'ayant plus rien à dire et tombant dans un vide intérieur :

he felt that his body would cave in on itself if he did not stop yet he continued to puke and retch and dribble nothing but bitter bile from his mouth and he wanted to scream but he could not even scream silently but could only sob in pitiful muteness as he knelt propped against the tree his head almost hanging in

---

<sup>114</sup> On serait tenté d'ajouter pour rester fidèle à l'expression commune qu'elle « ne lui dit rien »... qui vaille. Pourtant justement, cette nausée Selbienne est entièrement muette. Elle paraît n'annoncer rien de bon, ni rien de mauvais. Elle est seulement là.



his puke and after an endless time the retching stopped and there seemed to be complete silence in the world except for the sobbing he heard and the terrifying feeling of being lost... (310)

Il s'agit là de la fin d'un passage de trois pages d'un bloc. Occasionnellement une virgule ou trois points de suspension viennent ralentir la progression du texte, mais les mots se bousculent sur la page et infligent au lecteur une expérience haletante assez similaire à celle d'Harry. Les propositions se succèdent, se heurtent à des conjonctions qui se répètent et le tourbillon qu'elles forment dilue le sens jusqu'à ce que ne reste que le sentiment d'une harassante course. Et au bout de la course il n'est pas question pour Harry de savoir ce que veut dire « exister », ni de s'ouvrir à la « tendre indifférence du monde ». Le monde est bien indifférent à Harry, et inversement, mais aucune tendresse n'accompagne l'indifférence. Le monde est finalement baigné d'un « silence complet » qui n'a rien d'objectif dès lors qu'on comprend qu'Harry dans son « pitoyable mutisme » entend seulement ses propres sanglots qui assourdissent les bruits du parc et de la ville dans lesquels il se trouve. Alors que son corps paraît prêt à « s'effondrer sur lui-même » résonne en lui ce sanglot lamentable pour celui qui voudrait « crier mais ne peut même pas émettre un cri silencieux ». En effet, puisqu'un cri silencieux est un hurlement intérieur, une envie de hurler, cette incapacité à même imaginer pouvoir crier est terriblement loin de la colère libératrice de Meursault. Harry est enfermé en lui-même, il considère son silence intérieur comme un monde silencieux et en vient à le percevoir comme le seul monde qui existe. On retrouve ici le « syndrome de l'étranger », puisqu'Harry paraît en fait terrassé par l'idée d'une dualité entre le corps et l'esprit au sein de laquelle l'un exclut l'autre. Le principal trait commun de nausées si différentes tient alors aux rapports que les auteurs tissent entre elle et le langage, seul capable d'extraire d'un monde seulement physique d'un côté, ou – et ce « ou » est strictement exclusif ici – idéal uniquement de l'autre. La nausée est ce besoin chez l'individu d'établir un lien avec le monde, indépendamment du fait que le lien surgisse ou non.

Dans tous les cas en effet, la nausée est un phénomène *annonciateur* et non un mal en soi. Et c'est donc parce qu'elle est une annonce qu'elle est un langage qui peut faire le lien entre les mondes intérieur et extérieur d'un individu. Les

personnages des existentialistes français reconnaissent dans la nausée le signe d'un problème dans leur rapport au monde, alors qu'Harry lui refuse de dépasser ce symptôme – « No, let those feelings churn and twist and rip, but let them remain nameless, so the reason for them does not need to be investigated. Let it just be called pain. » (*TD*, 165) – et perd la seule prise qu'il peut avoir sur un mal qui dès lors demeure inexplicable :

As he sipped his third drink he tried to find something to rage about, something to isolate and attack, something that would prove to be the reason for the disturbing and unfamiliar feelings burning through him, but there was no coordination within him between desire and ability. Eventually he gave up trying and finished his drink and left. (*TD*, 71)

Selby ajoute qu'Harry a besoin d'errer sans but, de se divertir pour éviter de retourner en lui-même – « to wander aimlessly » (72), « to keep from going back inside himself » (73). Ce passage est donc la description du mécanisme violent qui anime Harry d'abord, mais aussi celle de la contradiction fondamentale d'un personnage qui regrette de ne pas comprendre ce qu'il semble pourtant vouloir ignorer. En effet, il est submergé par le besoin physique de détruire « quelque chose », mais le fait qu'il souhaite que cette chose puisse être la raison de son malaise vient tard dans la phrase. Cette possibilité apparaît après que « something » a été répété trois fois, et donc après que cette raison a été trois fois assimilée à « *quelque chose* », c'est-à-dire étymologiquement *n'importe* quelle chose – « some thing ». <sup>115</sup> De plus comme nous le notions à propos de ses idées dont il se dissocie, cette raison doit elle aussi « se révéler être » – « prove to be » – la raison de son malaise. Elle devrait s'annoncer comme telle pour qu'il n'ait plus qu'à l'attaquer. Cette combativité se transforme donc en colère de plus en plus frustrante à chaque fois qu'il se sent incapable de nommer son mal. Car lorsque le narrateur affirme à la troisième personne qu'il n'y a pas chez Harry adéquation entre son corps et son esprit – « there was no coordination within him between desire and ability » –, il n'énonce pas une vérité profonde. Il rend seulement compte d'une incapacité. La raison de l'impossibilité pour Harry de *réaliser* ses envies serait plutôt à chercher là où bute son discours, notamment dans la façon qu'il a d'errer en fuyant toute forme

---

<sup>115</sup> Et de façon plus anecdotique aussi, cette possibilité vient après trois verres. Nous ne développerons pas ici la symbolique du chiffre trois qui pourtant apparaît avoir une grande importance dans ce passage.

d'introspection, sans toutefois parvenir à ignorer ni ses envies, ni le reste de ce qui l'habite. L'inconscience étant hors de portée, il n'atteint qu'un certain degré d'irresponsabilité. Mais ne rien maîtriser ne l'absout en rien.

Insistons donc ici sur la façon dont Selby met en jeu, à travers les problèmes de la communication entre ces deux univers et de l'impossibilité qu'ils se rejoignent en un seul, la dualité classique entre l'extériorité et l'intériorité de l'individu. Il utilise notamment l'image familière au lecteur du vingtième siècle de l'homme seul souffrant et qui erre dans les grandes villes – qu'utilise aussi Camus, par exemple.<sup>116</sup> Le sujet de l'homme qui remplit son corps pour se vider l'esprit ressemble à un lieu commun, et il y a quelque chose du cliché mélodramatique dans la façon dont Harry boit dans les bars et erre dans la ville parce qu'il échoue à faire sens d'une existence qui lui échappe. Pourtant son histoire est originale parce qu'elle est *son* histoire. Selby est un conteur d'histoires qui à la différence de Sartre et de Camus, n'a pas écrit d'essais. Il considère aussi la nausée comme le symptôme d'une rupture entre l'individu et le monde, mais contrairement aux existentialistes français il met en scène l'échec de toute forme de raisonnement. L'histoire de *The Demon*, comme toutes les histoires de Selby, est celle d'un homme en train de se raconter des histoires au point d'être en rupture totale avec le monde, parce que comme le souligne Kenneth John Atchity,

Selby deals with internal and external vision, and the relationship between the two by which the individual is connected to society. Externalized vision is communication, expression: what we say we see. [...] How we see things and say we see them can become what they are, what we are. It's bad enough when the individual succeeds in deluding himself with language. (404)<sup>117</sup>

Harry est donc présenté en train de se raconter les choses telles qu'il les voit, c'est-à-dire étranges et vagues – « what we say we see ». Mais il s'agit de sa vision, de sa façon de déformer le monde qui objectivement n'a pas de raison d'être plus ou moins « vague » qu'il ne l'a été jusque là.

---

<sup>116</sup> « Ah ! mon ami, savez-vous ce qu'est la créature solitaire, errant dans les grandes villes ? » (*La chute*, 125)

<sup>117</sup> Nous avons déjà évoqué les premiers mots de la citation à l'occasion de notre étude « De l'espace commun à deux cercles sécants ». Nous nous permettons de compléter la remarque d'Atchity ici, en même temps que nous développons notre argumentation.

La nausée correspond en somme à la relation déséquilibrée entre les deux « visions » dont parle Atchity, et plus que ces deux dernières, cette relation est le véritable sujet des écrits de Selby. Elle est le moment où la réalité extérieure au personnage et l'image du monde qu'il se construit entrent en conflit pour former une seule réalité qu'il ne s'explique pas. Ainsi Selby est un conteur parce que dans ses livres, aucune différence entre les réalités intérieure et extérieure au personnage n'existe au-delà du moment de sa nausée. Le monde entier de la fiction de Selby est tissé des fictions que se construisent ses personnages, sans que nul événement – ou personnage – extérieur à ces fictions ne puisse plus venir en perturber l'organisation perverse. La seule réalité du livre est alors celle d'Harry, ce pervers qui lorsqu'il dit que ce qu'il ressent ne doit pas avoir d'autre nom que « la peine », pour ne pas avoir à en chercher la raison, rend tout échange avec le monde qui l'entoure impossible. En effet, en même temps qu'il se résigne à ne pas tenter d'expliquer ses maux – quitte à échouer, là n'est pas l'important –, il acte l'existence d'une souffrance à laquelle rien ni personne ne pourra plus rien changer. La fiction selbienne n'ouvre donc pas sur la résolution du problème existentiel qui se pose à l'homme à la façon dont ont pu le faire Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* ou *L'homme révolté*, et Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature* ou *L'existentialisme est un humanisme*. Elle est pétrie de subjectivité, concernée avant tout par la façon dont se construisent les fictions et la façon dont elles finissent par devenir chez ses personnages une réalité en valant bien une autre. Il n'est donc pas question pour nous d'attacher Selby à l'existentialisme français du milieu du XX<sup>ème</sup> siècle. Mais il n'est pas question non plus de nier qu'il n'aurait pas écrit les mêmes romans s'il avait publié comme Crane ou Zola, avant la naissance de ce courant littéraire.

## C/ La tragédie *classique* du héros *moderne*

### a) *La forme tragique*

Après être passé avec Selby du naturalisme à l'existentialisme par le biais du rapport de ces deux courants à l'existence humaine, il devient possible d'envisager de réconcilier les deux dans son œuvre dans la conception de l'existence comme tragédie. Mais d'abord, une précision d'ordre méthodologique qui a son importance s'impose : il n'est précisément pas question ici de (re)définir la tragédie, ni d'expliquer ce qu'est le classicisme. La tragédie sera classique si elle *reprend* des problèmes essentiels, chaque fois qu'elle aborde ce qu'on serait tenté de désigner comme des « lieux communs » tant ils paraissent troubler l'homme depuis toujours.<sup>118</sup> L'enjeu est donc d'établir en quoi les personnages, tout modernes qu'ils soient, peuvent s'égarer dans les mêmes impasses où avant eux se sont perdus les classiques. Le titre de ce nouveau développement dans la définition de la place de Selby dans le canon n'est pas tout à fait trompeur cependant, car le problème est tout de même d'approcher de ce qu'il y a de « moderne » chez Selby, et on ne fera pas dans cette optique l'économie de l'étude de ce qui l'oppose à ce qu'on nomme « classique » – à condition de préciser « les termes » de cette dualité.

Il faut ainsi commencer par souligner que s'il a été possible de penser que Selby était proche des naturalistes et des existentialistes, affirmer qu'il fut un auteur de tragédie classique aurait de quoi surprendre les esprits même les plus imaginatifs. James Giles écrit notamment dans *The Naturalistic Inner-City Novel in America*,

---

<sup>118</sup> Il s'agira donc comme souvent chez Selby de dépasser ce que le « lieu commun » évoque de la banalité pour trouver dans l'idée de convergence qu'elle véhicule tout ce que la répétition d'un même thème peut avoir d'irrésolu, alors même qu'il semble être bien connu – du fait même de sa répétition, puisqu'il a été vu et revu avant d'être vu encore. En d'autres termes, comme le note Barthes à propos de l'idée d'une « transparence classique » dont Racine serait représentatif, il s'agit de garder en mémoire que « la transparence est une valeur ambiguë : elle est à la fois ce dont il n'y a rien à dire et ce dont il y a le plus à dire. C'est donc, en définitive, sa transparence même qui fait de Racine un véritable lieu commun de notre littérature, une sorte de degré zéro de l'objet critique, une place vide, mais éternellement offerte à la signification » (*Sur Racine*, 10).

He [Selby] refuses to accept the interviewer's description of them [characters] as "psychotic"; instead, he argues that they are "tragic", because they "lack vision" (323). *Tragic* cannot, of course, be understood here in any classical definition of the term. Not only do Selby's characters lack stature, or high social position, they are so immersed in violence and brutality that they often seem caricatures of complex full-dimensional human beings. (121)<sup>119</sup>

Il faut donc avec Giles lever rapidement après la mention du mot « tragique » toute ambiguïté quant au fait que Selby ait pu écrire des tragédies « à la façon » de Racine.<sup>120</sup> Cependant le fait qu'ils ne le soient pas au sens « classique » du terme n'empêche pas les personnages de Selby de prétendre au « tragique ». En effet loin de l'exclure de la « classe » des écrivains tragiques, la réserve que Giles exprime lorsqu'il oppose les personnages classiques « d'envergure » et de « haut rang » aux caricatures violentes de Selby indique plutôt qu'il s'agit chez ce dernier d'une autre forme de tragique. Évolution du genre, Selby écrirait alors des tragédies « caricaturales » puisque ses personnages « ressemblent à des *caricatures* » des « êtres humains multidimensionnels et complexes » qu'on trouverait dans sa forme classique.<sup>121</sup> Or à propos de la forme classique justement, dans une notice accompagnant la préface à la réédition de 1967 de la tragédie *Britannicus* de Racine, Maurice Martin écrit :

La tragédie est un genre poétique très ancien, issu de l'épopée, et se situant tout près d'elle dans la hiérarchie des genres. Elle a été principalement illustrée par les poètes tragiques grecs du Ve siècle avant notre ère et par les classiques français du XVIIe siècle. En ce siècle, la tragédie est par excellence le genre noble qui consacre le grand poète. Elle doit exclure toute « bassesse », notamment les situations et le langage de la comédie. Le style tragique, qu'il soit sublime ou pathétique, est toujours soutenu. Les personnages sont de très haut rang [...]. Ils sont engagés dans une aventure mortelle, et l'on redoute un

---

<sup>119</sup> Nous ne nous arrêtons pas ici sur la construction des personnages qui, si elle se dessine fatalement au fil de notre étude, fera l'objet d'un commentaire plus particulier lorsqu'on s'arrêtera sur le prénom « Harry ».

<sup>120</sup> Rappelons pour se convaincre définitivement du fossé qui sépare Selby des tragédiens classiques – et pour le plaisir aussi peut-être – les premiers vers du *Britannicus* de Racine, lorsqu'en ouverture de la scène première de l'acte premier, sa confidente Albine s'adresse à Agrippine :

« Quoi? Tandis que Néron s'abandonne au sommeil,  
Faut-il que vous veniez attendre son réveil?  
Qu'errant dans le palais sans suite et sans escorte,  
La mère de César veille seule à sa porte? » (41)

Le monde des palais peuplés d'empereurs à l'arbre généalogique compliqué que les classiques animent de leurs dialogues en vers est loin de l'univers de Selby.

<sup>121</sup> Rappelons-nous les classes « ouvertes » et « fermées » de Jouve que nous évoquions plus haut au sujet de « l'existentialisme à l'américaine ». Contrairement à la tragédie *classique*, moment particulier de l'histoire littéraire, *la tragédie* est un mouvement global qui ne cesse de s'étoffer.

dénouement cruel. Une atmosphère de merveilleux épique enveloppe souvent la tragédie grecque [...]. Mais le plus souvent, l'imagination du spectateur se satisfera d'une évocation sobre de la légende ou de l'histoire, évocation qui donne à la tragédie le prestige d'un passé lointain et souvent illustre. Le recul dans le temps [...] est donc nécessaire. [...] L'action tragique est une crise brève et brutale. On peut penser que tout est déjà dit quand le rideau se lève. Selon Anouilh (*Antigone*, 1944), « l'espoir, le sale espoir... » serait banni de la tragédie, ce qui la distingue du drame où les personnages espèrent et combattent. (17)

La citation est très longue, mais relativement au volume de texte nécessaire à la définition du genre de la tragédie classique, elle n'est qu'un bref aperçu des règles strictes qui le régissent. Elle est intéressante ici parce qu'au-delà de la liste conséquente – bien que tronquée et de toute façon non exhaustive – des contraintes qu'elle énonce et qui excluent les fictions de Selby de ce genre classique – « genre noble toujours soutenu » qui exclu « toute bassesse », mettant en scène des personnages « de haut rang » dans une atmosphère de « merveilleux épique », jusqu'au « recul dans le temps » toujours « nécessaire » –, émergent des « motifs tragiques » qui dépassent le genre classique particulier. On s'arrêtera plus particulièrement sur le caractère inéluctable du destin tragique de personnages dont le sort paraît déjà scellé « quand le rideau se lève », et bien-sûr, sur l'absence d'espoir – « le *sale* espoir » – qui le distingue du destin dramatique de ceux qui « espèrent et combattent ». S'il est donc bien entendu qu'il n'est pas un auteur de tragédie classique, ces deux derniers motifs pourraient bien être à la base de ce qui permet à un auteur d'appeler « tragiques » des personnages d'extraction résolument moins noble que ceux de Racine.

C'est sans doute dans *Waiting Period* que le motif du destin tragique « déjà scellé » est le plus évident, bien qu'il soit marqué par la perversité de sa mise en forme, mêlant préoccupations modernes et plus classiques. On peut s'arrêter notamment sur l'exclamation du personnage qui feint la compassion lorsqu'un ami de sa victime devant le cercueil de celle-ci, lui dit comme sa mort si soudaine est tragique – « out of nowhere », « so tragic » (103). Le personnage lui répond que « son heure était venue » – « When its your time theres no avoiding it » –, et il pense alors, « Yes, indeedy deedy do. *A modern day tragedy*. The price we pay to maintain our civilization. The pace of life is much too fast. Food is grown fast, prepared fast, eaten fast, and periodically theres a bit of neglect in the mix and the first thing you

know someone has food poisoning » (103, je souligne). Le personnage poursuit ensuite sa diatribe contre l'industrie et ses capitaines qui « étouffent » les affaires d'empoisonnement que les cadences infernales de leurs entreprises impliquent – « They keep it all hushed up. Thats the way big business is. » (104). Or il se lance dans cette charge contre la modernité, « le rythme trop élevé de la vie » notamment, comme s'il oubliait totalement que c'est lui qui a empoisonné sa victime Harry Barnard. On remarque aussi comme il diminue la portée de son acte en soulignant que « quand notre heure arrive, il n'y a pas d'échappatoire », comme si la mort de sa victime était déjà programmée par une force transcendante, et qu'elle était inévitable. Ainsi la mention ironique dans sa bouche – ou dans son esprit plutôt – de la « tragédie moderne », est éclairée d'un tout autre jour par « l'ami » de la victime pour qui la mort d'Harry est *vraiment* une tragédie. Son ami a été empoisonné par un fou dont la folie n'excuse pas la cruauté, et l'on retrouve ici trois motifs tragiques – l'empoisonnement, la folie et l'implication d'une force transcendante rendant la mort inéluctable – qui surgissent malgré l'ironie du personnage meurtrier.<sup>122</sup> Dans ce passage s'ébauche donc une tragédie moderne, si l'on accepte que ces trois moyens classiques de la *tragédie*, même sous-jacents, servent le combat d'un personnage qui veut ralentir la course folle du monde *moderne*.

D'autre part, le fait que dans certains passages il fasse de curieuses analogies – aux conséquences funestes –, jusqu'à en oublier qu'il est seul responsable de la mort de sa victime, atteste de sa folie sans toutefois annuler sa quête de sens dans un monde injuste où l'homme paraît être le meilleur ennemi de l'homme. Le basculement du personnage du suicide vers le meurtre est en ce sens exemplaire :

How extraordinary... the change... yes, definitely mystical and miraculous. I would have killed the wrong person. [...] Killing myself is tantamount to murder... the execution of an innocent individual... at best the accidental killing of an innocent bystander. I am certainly not the one who needs killing simply because I could find no purpose to my life. (23-24)

---

<sup>122</sup> Rappelons qu'il tue Harry Barnard, fonctionnaire attaché aux pensions des anciens combattants – désigné par l'abréviation « the VA » dans le texte –, parce qu'il l'estime coupable d'avoir « inventé des excuses » pour ne pas verser certaines pensions, et ainsi rendre des milliers de gens misérables : « He worked for the VA. Made the lives of thousands of vets miserable, denying them their benefits, that sort of things. Really horrible person. You really get to hate him » (98).



La raison lui ayant fait envisager le suicide est ici pour la première fois clairement énoncée dans le récit : il voulait mourir parce qu'il manquait « un but à son existence ». C'est aussi la première fois qu'il implique un meurtrier et une victime en utilisant le mot « meurtre » – « to murder » –, qu'il parle « d'exécution » et « d'innocence ». Or on remarque qu'il se sert de ces termes pour désigner sa propre mort, alors que jusque là il s'agissait plus abstraitement de « tuer » les autres – « to kill ». Ce simple glissement sémantique rend compte de la façon dont il évacue la contradiction fondamentale de l'homme qui parce qu'il trouve ses contemporains trop prompts au meurtre, devient lui-même un meurtrier – « I am not the one who needs killing », sous-entendu, « d'autres le méritent, et je m'en charge ». Comme ils sont des imbéciles occupés à s'entretuer – « People always shooting each other. Ignorant goofs. First class knuckleheads. Shoot their own kids in the dark » (13) –, ses contemporains en plus d'être dangereux sont du point de vue du personnage, des morts en sursis. Et donc dans la mesure où ils se seraient entretués quoi qu'il en soit, le fait qu'il les tue entre temps n'est pas *vraiment* un meurtre. Il rend même service à la communauté en précipitant la fin de toute façon inéluctable de gens qui sinon auraient blessé quelqu'un d'autre. C'est pourquoi le but qu'il se trouve et qui le fait basculer participe d'un « sacerdoce » – « this endeavour » (41), « next step in our endeavour » (32). Rétablir la justice dans le monde constitue une mission pénible pour laquelle il accepte de vivre encore, puisqu'il ne peut refuser cette mission imposée par quelque chose de « mystique et miraculeux » qui le dépasse. Ce raisonnement par l'absurde chez le personnage, à défaut de prouver que la plupart des hommes sont des monstres, devient en soi la manifestation de la quête de sens du héros tragique. Il s'agit pour lui de survivre ou non à un monde qui le dégoûte, et il doit pour cela choisir entre les deux termes d'une alternative qui le verra tuer – survivre au monde en éliminant ceux qui en font à ses yeux un endroit inhabitable –, ou se tuer – et laisser le monde sombrer sans lui.

Or c'est lorsqu'il en est réduit à cette alternative sanglante que naît le héros tragique. Précisément parce qu'il n'y a pas de bon choix, puisque quoi qu'il décide, qu'il s'agisse du sien ou de celui des autres, le sang *doit* couler. On s'arrêtera alors seulement sur le fait que chez Selby, la façon dont le personnage accueille « ce changement miraculeux » qui le voit épargner sa vie pour mieux s'occuper de celle

des autres est pour le moins déroutant. Dans *La mort de la tragédie*, lorsqu'il ouvre son étude sur les liens entre modernité et tragédie, George Steiner insiste tout de suite sur la différence fondamentale entre les *dramas* judéo-chrétiens et la *tragédie* antique :

Là encore il nous faut remarquer le contraste frappant : les guerres, dans l'Ancien Testament, sont sanglantes et cruelles mais non pas tragiques. Elles sont justes ou injustes. [...] Les guerres du Péloponnèse, au contraire, sont tragiques ; il y a derrière elles d'obscures fatalités et des erreurs de jugement ; empêtrés dans une fausse rhétorique et poussés par des mobiles politiques qu'ils ne peuvent clairement expliquer, les hommes sortent en armes pour se détruire mutuellement avec une sorte de fureur sans haine. Nous faisons encore aujourd'hui des guerres du Péloponnèse. Notre maîtrise du monde matériel et nos sciences ont fait de fantastiques progrès, mais nos succès mêmes se tournent contre nous, rendant la politique de plus en plus aventureuse et les guerres plus féroces. (14)

*Waiting Period* est entièrement tissé par la « fausse rhétorique » du personnage qui s'emploie à se prouver qu'il n'y a aucun espoir : « There really isnt anything to believe in. Not out there. Governments? At best theyre despicable. Yeah, deshpicable. At their very best, the ultimate good, theyre hypocritical » (123). Et c'est parce qu'il pense qu'il ne pourra jamais éliminer les élus gouvernementaux qu'il sort « en armes » pour éliminer froidement leurs fonctionnaires, et son seul regret dès lors qu'il a pris sa décision est qu'il y en aura toujours trop :

Mow them down just like in the movies. [...] No, thats not the way to go about it. Calm and quiet. First select the ones who are responsible for this mess, well, yeah, that's dumb. There are millions of them. Most of them you cant get to. You just cant get too far up the ladder. Have to accept that simple fact. But there are plenty who perpetuate the oppression and who are accessible. [...] Can even get a few mafiosi. Make it look like it was another Mafioso. Start a war and have those greaseballs shooting each other. Should be simple. Start with the VA. Its loaded with pricks who need killing. [...] It feels good just thinking about it (21-23)

Le personnage établit ainsi ses plans, tout entier à sa « fureur sans haine » puisqu'à la folie furieuse de ses plans d'extermination de masse répondent son « calme et sa tranquillité ». La rhétorique qu'il développe dans le calme pour justifier ses actes furieux, atteint ses limites quand il dénonce des gouvernements « méprisables et hypocrites », et que les sachant hors de portée, il décide d'éliminer quelques exécutants, puis qu'en fait, déclencher une guerre des mafias le satisferait aussi. En passant ainsi d'une cible à une autre et en les unissant complaisamment sous la

bannière des fous dangereux qui s'entretuent, le personnage perd toute crédibilité quant à de possibles mobiles politiques. Sa rhétorique tourne à vide, et il n'étanche en fait que sa soif de sang – « it feels good just thinking about it ». De plus, à chaque fois qu'il souligne l'absurdité de ses plans – « that's dumb » –, le lecteur peut croire qu'il va redevenir raisonnable, et douter du bien fondé de sa « mission mystique ». Mais s'il considère que sélectionner les hommes responsables du chaos du monde est idiot, c'est seulement parce que les coupables sont trop nombreux, et non pas parce qu'ils sont inidentifiables. Ainsi à partir du moment où il croit pouvoir désigner avec *certitude* les responsables « de ce désordre », tout en les rangeant pourtant derrière un *mystérieux* « them » recouvrant à la fois les mafieux et les fonctionnaires de l'état, le sang doit couler, mais absurdement – sans véritable raison. Ce passage est en fait symptomatique du gouffre qui sépare la justesse du constat qui anime le livre – le monde est violent, beaucoup d'hommes sont immoraux et corrompus –, des conclusions qu'en tire le personnage – il faut rétablir la justice et donc « tuer tous les affreux ».<sup>123</sup> Demeure chez Selby la quête mystique de justice et de pureté morale qui a pu intéresser les tragédiens, mais transposée dans le contexte violent des États-Unis du début du vingt-et-unième siècle, elle prend alors une forme très différente. Pourtant elle est beaucoup plus proche de la tragédie classique que peut le laisser penser la trivialité des personnages de Selby : il s'agit toujours d'une quête qui commence comme une question de vie ou de mort, et au sein de laquelle il est jusqu'au dénouement tragique, plus souvent question de mort que de vie.

La distinction que fait Steiner entre la tradition du drame judéo-chrétien « juste ou injuste » et la tragédie antique inexplicable autrement que par « d'obscures fatalités » est tout à fait capitale si l'on veut mettre en lumière le déroulement tragique de l'histoire de *Waiting Period*. En effet, bien que les références judéo-chrétiennes y abondent, la guerre que livre le personnage se situe au-delà du juste et de l'injuste, et elle est plutôt mue par « d'obscures fatalités », comme si elle s'inscrivait bien parmi les guerres du Péloponnèse modernes que Steiner dit qu'on livre « aujourd'hui ». Alors qu'il est encore sous le choc de son premier meurtre, le personnage de Selby déclare notamment,

---

<sup>123</sup> Pour paraphraser Boris Vian qui écrivit, *Et on tuera tous les affreux*.

But this... this has been done so many times before it is beyond calculation. There was Adam and Eve, and there was Cain and Abel. Thats a long time ago and weve been doing it ever since. I have joined an ancient fraternity. I have killed a man. With my ingenuity, knowledge, courage, and my very own hands I have killed a man. I did not push a button, or spray impersonal bullets over an area, I, in fact, [...] did not dispatch him, nor did I terminate him, eliminate him, I very simply killed him face to face. No euphemism, no second hand death.  
(105)

Le débat est comme souvent chez le personnage d'ordre sémantique, et comme souvent aussi, il vise à la simplicité. Il élimine une à une les méthodes impressionnantes à la disposition d'un homme qui veut tuer ses semblables, puis un à un il rejette les termes en forme de périphrases qui renvoient – sans dire le mot – au fait de *tuer* ses semblables. Il ne veut pas « d'euphémisme » pouvant atténuer l'acte ultime, sans recours possible, que commet l'homme qui tue un homme. L'existence d'un Dieu, d'un enfer et d'un paradis, en somme d'une vie après la mort, peut peut-être donner un sens à la mort d'un homme – et surtout à la vie de ceux qui lui survivent. Mais le personnage rejette avec les euphémismes le mythe d'une justice divine, en détournant notamment l'idée du « prochain » qu'il faudrait aimer comme « soi-même ». En effet, puisqu'il envisage de se supprimer, il devient normal qu'il souhaite supprimer aussi les autres, *comme lui-même*.<sup>124</sup> Il dépouille donc le judéo-christianisme comme il dépouille le langage de tout ce qui lui paraît accessoire. La morale et la justice divines deviennent des mots qui comme « supprimer » ou « mettre fin à la vie », ne servent qu'à cacher que cet *ordre* religieux est en fait simplement, une « fraternité de meurtriers ».

Finalement son acte est alors justifié à ses yeux par l'usage, puisque depuis toujours les hommes s'entretuent et que débarrassé de la religion, Caïn était seulement un homme jaloux de son frère. Kenneth Tindall a écrit dans un article à propos du langage déployé dans *Requiem for a Dream*, « the book reads like one of Racine's tragedies with their stripped-down vocabulary » (370). En effet, chez Selby comme chez Racine, le langage est aussi « dépouillé » que la tragédie de l'homme est simple : il est mortel.<sup>125</sup> Depuis toujours l'homme tue d'autres hommes, et rien n'indique que la « fraternité des meurtriers » dont parle Selby mettra un terme à ses

---

<sup>124</sup> Perspective qu'on doit tout de même prendre avec toutes les réserves qu'impose un personnage qui s'il parle beaucoup de se tuer, ne se tue pas, et tue les autres.

<sup>125</sup> Et, serions-nous tenté d'ajouter, ses semblables en profitent.

agissements. Maurice Martin note à propos de *Britannicus* que, « cet enchaînement donne à l'action une épaisseur dans le temps : le présent se gonfle de tout le passé. Le crime conçu par Néron n'est qu'un épisode dans l'histoire d'une famille criminelle » (87).<sup>126</sup> Il n'est donc pas plus question de justice chez le personnage de Selby que chez Néron. Pour l'un comme pour l'autre, « l'usage familial » correspond bien au réseau « d'obscures fatalités » qui sont à l'œuvre dans la tragédie.

### b) De l'informe tragique

Les remarques intertextuelles renvoyant aux œuvres tragiques sont très présentes dans *Waiting Period*, mais comme les références bibliques, elles sont loin de constituer des hommages « directs » aux tragédies dont elles peuvent être issues. Elles tissent plutôt des liens étranges entre les textes en étoffant l'ambiguïté d'un personnage banal, en tous points pathétique, lorsqu'il s'approprie les tirades illustres de personnages glorieux. Car comme leur profondeur paraît inversement proportionnelle à celle de celui qui les prononce, l'apparition de ces remarques dans le texte de Selby n'encourage en fait pas le lecteur à les considérer comme les marques de la revendication d'une filiation.<sup>127</sup> L'irruption du tragique est par exemple remarquable lorsque le personnage suicidaire devenu meurtrier déclare, « To be or not to be. It is a question I can answer whenever I choose » (114). La légèreté avec laquelle il traite l'interrogation fondamentale d'Hamlet confirme que s'il s'agit d'une tragédie, c'est une tragédie formellement très différente des œuvres classiques – si ce n'est même donc, une caricature de tragédie. Cependant, Vincent Jouve tire de sa lecture du *Dieu caché* de L. Goldmann que,

Les grandes pièces de Racine sont construites autour du conflit entre les exigences du héros (qui fonctionnent comme un impératif absolu) et le monde (qui ne lui permet pas de réaliser ses exigences). La tragédie du héros racinien – telle que l'expriment entre autre *Phèdre*, *Bérénice*, ou *Andromaque* – est que,

---

<sup>126</sup> Il réagit à un commentaire de Thierry Maulnier qui remarque que, « *Britannicus* se déroule dans un abominable enchaînement d'attentats secrets ou avoués, de perfidies et de complots dont le commencement et la fin excèdent de bien loin les limites de la tragédie ».

<sup>127</sup> On peut penser à Steiner lorsqu'il écrit dans *La mort de la tragédie* que, « Quand l'érudit, aujourd'hui, cite un texte classique, la citation semble brûler sa page terne et y faire un trou » (308). Cependant, si toutefois Selby était de ces « érudits », à charge pour nous de mettre en lumière le fait que la profondeur sur laquelle ouvrent ces « trous » dans ses pages, ne leur est pas aussi étrangère.

tout en détestant le monde qui ne répond pas à ses aspirations, il est obligé d'y vivre.<sup>128</sup> (197-198)

Dès les premières pages du roman, il est clair que le personnage s'inscrit dans cette quête d'absolu, puisqu'il lance le débat sur la meilleure façon de se suicider, et qu'il en vient tout naturellement à énumérer les raisons pour lesquelles le monde dans lequel il vit est « corrompu ». Même ses divagations quant à la meilleure façon de se suicider sont à mettre sur le compte de la folie du monde : « Seems like the madness of the world is poisoning my mind » (12). Mais puisqu'il pense à se suicider, il imagine donc être libre de quitter ce monde « à n'importe quel moment, s'il le décide ». Et c'est quand il découvre que le suicide est un délit en plus d'être un péché que le conflit entre ses idéaux et la réalité prend corps. Il s'en prend aux « tyrans de l'église » qui tuent des millions de gens au nom de Dieu et refusent le droit à un individu de se tuer lui-même – « church tyrants [...] kill millions and millions of people in the name of god, but you cant take your own life, your own pathetic life » –, et ensuite au gouvernement créant des lois pour garder en vie les consommateurs dont il a besoin pour maintenir l'économie – « Well, it makes sense, the government wants all the consumers it can get. I can understand why people want to blow up the government » (14). En plus de la référence directe que constitue la citation – « to be or not to be » –, peut nous revenir au moment de cette charge anticléricale, l'écho d'un autre monologue d'Hamlet, à la scène 2 de l'acte premier :

O [...] that the Everlasting had not fix'd  
His canon 'gainst self-slaughter! O God! God!  
How weary, stale, flat and unprofitable  
Seem to me all the uses of this world!  
Fie on't! ah fie! (86)<sup>129</sup>

Le parallèle entre les deux œuvres sur lequel ouvrent ces deux passages vaut autant pour les rapprochements qu'il permet – le suicide est un péché, ce qui est matière à réflexion pour les deux personnages suicidaires –, que pour les différences qu'il fait émerger – Hamlet *se plaint* à Dieu, alors que le personnage de Selby *laisse éclater sa*

---

<sup>128</sup> Jouve poursuit : « Or, cette "structure" se retrouve dans la conception janséniste (l'homme – comme l'a voulu Dieu – est condamné à vivre dans un monde corrompu et incompatible avec la foi) [...] ». Il reconstruit donc le pont rompu par Steiner entre judéo-christianisme et tragédie. Nous ne trancherons toutefois pas ici cette question théologique.

<sup>129</sup> Et pour ce qui est des réserves concernant le gouvernement, on se rappellera peut-être de la célèbre remarque de Marcellus qui clôt la scène 4 de l'acte premier : « There is something rotten in the state of Denmark » (110).

*haine* des tyrans humains.<sup>130</sup> La dégradation de l'idéal sacré est ici manifeste, mais il n'est pas moins remarquable que cet idéal demeure. Que le personnage *s'adresse* directement à un Dieu qui « est aux cieux » ou qu'il *s'en prenne* à ses plus « terrestres » représentants humains ne change pas le conflit fondamental entre un idéal de respect de la vie – auquel se résume l'interdit du suicide –, et les limitations terrestres venant au moins modérer cet idéal – pourquoi respecter cet interdit particulier à partir du moment où d'autres, tel que « tu ne tueras point », ne sont pas respectés et que les hommes s'entretuent tous les jours ? De ce qui semble être l'acceptation des règles divines d'Hamlet, à la révolte contre les lois religieuses du personnage de Selby il y a un long chemin – environ quatre siècles –, mais le personnage découvre à chaque fois que *penser* se tuer est une chose, et qu'effectivement se tuer en est une autre. Le rapprochement de ces deux œuvres met en lumière que de tous temps les sociétés humaines ont édicté des règles, sacrées ou profanes, qui sont toujours apparues comme contraignantes aux hommes censés les respecter.

Et le conflit entre l'idéal et le réel naît quand il paraît impossible aux hommes de respecter ces règles. Même pour un héros tragique, la seule alternative à la folie paraît être de céder, d'abandonner ses idéaux pour se battre avec les autres. Comme dans la tragédie d'Hamlet, la tentation du meurtre agit par exemple chez le personnage comme une *diversion*, seule capable de lui faire oublier ses idées morbides, puisque la possibilité de sa propre mort semble être effacée par la réalité de la mort des autres – venger le meurtre de son père en tuant son oncle pour Hamlet, et venger de parfaits inconnus en tuant des fonctionnaires, des racistes et des mafieux pour le personnage de Selby. Tout se passe comme si les personnages survivaient à la corruption du monde en participant de sa violence, donnant à l'interrogation « être ou ne pas être » une signification proche de « qui je suis, et qui tuer ». Seul le choix d'une identité de meurtrier – qui je suis ? – paraît alors les sauver du suicide, à partir du moment où il devient pour eux plus important de tuer un autre homme plutôt qu'eux-mêmes – qui tuer ? Un autre. Le problème les occupant dès lors étant la justification de cette identité meurtrière les éloignant de leurs idéaux et de leur propre

---

<sup>130</sup> Nous passons volontairement sous silence nombre de différences essentielles ici, plus formelles, que nous développerons par la suite.

mort, en les rapprochant du monde et de la mort des autres. Et comme Hamlet, pour qui l'indécision culmine au moment de son interrogation emblématique – « to be or not to be » –, le personnage de Selby se perd en conjectures, jusqu'à même être incapable de justifier le plus anodin de ses actes. Il décline inlassablement cette interrogation jusqu'à lui ôter toute signification, à travers notamment la référence récurrente à une horloge qui l'obsède : « Maybe go back tomorrow no, I dont have to look at the clock or not look at the clock. I certainly am not making a big thing out of this. Its just not important what the time is. I/ll call or I wont call. Its up to me » (71). Trop de négation nuit à la négation, et en transformant l'alternative « to look or not to look » en « I dont have to look or not look », et à force donc de répéter qu'il n'hésite pas et sait « ce qu'il peut ne pas faire », le personnage en dit plus sur ses incertitudes que sur ce dont il voudrait être certain. Selby met donc bien en scène le conflit fondamental qui agite le héros tragique, piégé entre « l'impératif absolu » que constituent ses exigences – il se répète qu'il est sûr d'être fondé dans ses choix –, et un monde complexe qui ne lui permet pas de les réaliser – il n'est en fait jamais sûr de rien. Cependant si le héros classique est condamné au dilemme et à l'incertitude, le personnage de Selby refuse d'être en proie au doute. Muré dans de fausses certitudes, il se croit protégé du chaos qui l'entoure.

L'intertextualité n'est cependant pas la seule marque métafictionnelle pouvant évoquer le motif tragique de l'homme seul dans un monde violent et corrompu. Le caractère inéluctable du destin des personnages implique qu'il soit déjà écrit, or *la littérature* est précisément le lieu de l'inéluctabilité puisque un livre à peine entamé par un lecteur est un monde déjà fini – la dernière page du livre qu'il ouvre pour la première fois est déjà écrite.<sup>131</sup> De plus chez Selby, le lecteur entre dans la tête d'un personnage qui n'interagit pas avec le monde, il suit alors ses pensées « de l'intérieur » et il se trouve toujours dans une situation impossible puisqu'elle lui donne accès à la réalité d'un autre – et que le propre d'un autre homme est qu'on ne verra jamais le monde à travers ses yeux. Kenneth Tindall explique notamment que selon lui, « The best works of fiction, including Sakespeare's plays, are effective because they don't compromise the nature of fiction as being another reality » (373). Les fictions de Selby doivent donc bien être

---

<sup>131</sup> « La littérature », c'est-à-dire aussi bien le récit au sens large que le théâtre.



différenciées des fictions que s'inventent ses personnages, car les premières sont la « mise en scène » des secondes. Les frontières entre réalités intérieure et extérieure s'effacent chez les personnages, jusqu'à former un seul univers chaotique, alors que Selby crée un monde fictionnel où la spirale mortifère de l'enfermement est toujours un autre monde, c'est-à-dire un monde régi par des règles. Ce qui paraît un seul monde « vague » à un personnage, parce qu'il est privé de repères, n'a en fait que l'apparence du chaos que peut produire une fiction très structurée – ne serait-ce que par le début et la fin qu'impose l'objet livre. Notons donc après Tindall que Selby, comme Shakespeare, semble occupé à transmettre la réalité d'une expérience chaotique, et non à faire croire à la réalité du décor où elle se développe. À partir de la fin du deuxième acte d'*Hamlet* par exemple – et ensuite jusqu'à la fin –, il est beaucoup question de théâtre, et c'est en représentant l'assassinat de son père par le biais d'une pièce qu'Hamlet veut confondre le meurtrier, en la personne de son oncle : « The play's the thing/ Wherein I'll catch the conscience of the king » (168). Au niveau du récit, le fait qu'un roi régicide soit confondu par les sentiments que fait naître en lui une pièce de théâtre – alors même qu'en plus, on nous décrit les acteurs comme relativement médiocres, et surtout passés de mode – tient du cliché romantique. Et dans son idéalisme, sans doute Hamlet est-il romantique, mais son dessein renvoie aussi à un plan qui dépasse sa situation particulière.

D'autre part, il est en effet tentant de voir dans cette idée du « piège théâtral » tendu par Hamlet une profession de foi à peine déguisée d'un auteur proclamant qu'une pièce de théâtre est un moyen réglé pour piéger *la conscience* des personnages, plus sûrement qu'il représente fidèlement la vie à la cour du Danemark. *The Room* et *Waiting Period*, encore plus particulièrement que les autres livres de Selby, sont conçus comme deux « huis clos » rappelant cette fonction « piègeuse de conscience » de la pièce de théâtre, et de la littérature en général. Les lignes de dialogues n'appartenant pas aux fantasmes des personnages y sont incommensurablement moins nombreuses, et elles sont d'une platitude désarmante, bien loin des sujets profonds qu'abordent les personnages de Shakespeare.<sup>132</sup> Mais cette platitude même tend à confirmer qu'ils ne valent pas pour l'information qu'ils

---

<sup>132</sup> Nous reviendrons sur le fait que le nombre de dialogues et de monologues semble être inversement proportionnel chez les deux auteurs.

véhiculent, mais pour leur fonction dans l'élaboration complexe du récit conçu comme un tout. C'est en ce sens que dans *Waiting Period* on peut s'arrêter sur trois dialogues particulièrement « importants », parce qu'ils sont répartis selon un schéma symétrique troublant : vingt pages après le début du roman, l'homme qui doit lui vendre une arme explique au personnage qu'un problème informatique l'en empêche (16-20), puis à vingt pages de la fin du roman une serveuse lui demande ce qu'il veut manger.<sup>133</sup> La troisième fois au milieu quasi exact du roman – la page 98 d'un livre en comptant 204 –, un dialogue étonnant s'instaure avec un barman lorsque le personnage lui raconte son crime en détail comme s'il s'agissait de l'histoire d'un livre qu'il lirait. Or après qu'il a raconté le meurtre, le personnage se rend compte qu'il n'a plus rien à dire puisqu'il vient lui-même de le commettre. Le barman déduit du silence du personnage que l'histoire n'est pas terminée – puisque dans « un bon roman », le meurtrier se fait toujours attraper :

Well, so far so good, eh? How far into the book are you?

Oh... about half I guess.

So this guy still has plenty of time to screw up, eh? Usually some little thing he never noticed, you know how it goes. Success goes to his head and he becomes careless, or he gets involved with a woman. Always a major disaster in those situations. Especially the movies, boy those broads cause more trouble.

Well, so far theres no woman involved... in the book, I mean. (98)

Chez Selby c'est donc un barman qui tient lieu de chœur antique, et qui prévient le personnage – en même temps que le lecteur – des pièges du destin forcément funeste qui l'attend. Deux aspects sont particulièrement intéressants ici. D'abord lorsqu'il fait référence au « désastre majeur » que représenterait la rencontre d'une femme par le meurtrier *du livre*, le barman en parlant de culture populaire – « the movies » – renvoie malgré lui à toutes les tragédies classiques au sein desquelles une mère ou une amante précipitent fatalement le destin du meurtrier et de sa victime.<sup>134</sup> Ensuite, parler « *du livre* » dans ce contexte est ambigu puisqu'on ne sait plus s'il s'agit du livre inventé par le personnage, ou s'il est plutôt question du livre inventé par Selby.

---

<sup>133</sup> Il n'ose pas l'aborder et se console en se disant, « Better to worship from afar than never to have worshipped at all » (182).

<sup>134</sup> Dans la pièce de Racine, c'est parce que l'empereur Néron convoite Junie et qu'il ne supporte pas qu'elle lui préfère son frère Britannicus qu'il finit par tuer ce dernier : « Du moins, si je ne sais le secret de lui plaire,/ Je sais l'art de punir un rival téméraire » (III 8, 82). Chez Shakespeare, Hamlet en veut à sa mère de s'être remariée trop vite : « O God! a beast that wants discourse of reason/ Would have mourn'd longer » (88).

Comme chez Shakespeare – à la différence près qu'on passe du théâtre dans le théâtre au roman dans le roman –, le principe métafictionnel est ici d'autant plus efficace qu'il est évident, même si sa simplicité formelle cache un développement relativement complexe qui rejoint la première remarque à propos du rôle des femmes dans la tragédie. Parmi les différentes raisons que le barman considère comme les possibilités traditionnelles – ou *classiques* – menant à l'inévitable échec du meurtrier, seule celle concernant les femmes se révèle pertinente à la lumière de l'histoire de *Waiting Period*. En effet, quand le personnage répond immédiatement que jusque là aucune femme n'est impliquée, il se sent obligé de préciser, « dans le livre, je veux dire ». La précision est aussi inutile dans le contexte du dialogue qui occupe les personnages qu'elle est importante pour le lecteur qui la relève comme le signe d'une mise en abyme qui dépasse de loin ce passage particulier de l'histoire – du livre de Selby, donc. Car jusqu'à la fin du roman, nous l'avons noté, la seule femme qu'il rencontre lui demande ce qu'il veut manger, et il n'ose pas l'aborder. Or comme le personnage d'abord suicidaire de *Waiting Period* est à la fin du roman un meurtrier libre et impuni, le lecteur peut se rappeler les mots du barman et conclure avec lui qu'heureusement *pour lui* il n'a pas rencontré de femme. Peut-être qu'alors il se serait tué, fait arrêter ou bien même assassiner. Le fait ensuite que le personnage de Selby, comme Hamlet, tente de rationaliser sa pulsion meurtrière sous la forme d'un récit, tend à rapprocher un peu plus deux héros peut-être moins éloignés encore que le roman peut l'être du théâtre.

Après avoir étudié plus particulièrement le caractère inéluctable du destin tragique, on doit donc remarquer chez Selby l'absence d'espoir qui paraît en être la conséquence directe. En effet, celui qui est *certain* que son destin est déjà scellé – et donc inéluctable – n'espère plus le voir changer, puisque par définition l'espoir est une projection dans un avenir *incertain*. Dès la troisième page du roman, le personnage anonyme de *The Room* déclare,

As if time is only here to make you miserable. That's the only reason for time. To squeeze you. Crush you. [...] And those crazy old bastards spent their whole rotten lives watching the stars, and all that shit, to figure where they'll be. [...] And where did it get them? So they figured out where mars would be in a thousand years. Big deal! Krist, what a stupid waste of time. And where did it get them? Where? After they figure all that shit out they're either dead or still

sitting on their ass looking at the goddamn sky. Right back where they started from.

You always end up where you started from. No matter what happens. Right back in the same cesspool. (13-14)

Dans sa cellule le personnage se fait pragmatique et fustige la convention qui veut qu'on segmente le temps. Il est certain que l'histoire est écrite, puisqu'il tourne en rond dans sa cellule depuis le début et tournera en rond comme tous les hommes jusqu'à la fin de son existence, où qu'il soit. Il ne lui paraît donc pas nécessaire de mesurer les cercles qu'il décrit à l'aune du temps qui s'écoule, et il illustre notamment son propos en utilisant l'image des premiers hommes qui ont selon lui perdu leur temps à le définir – le temps –, en regardant les étoiles. À l'image bucolique d'un homme les yeux levés vers le ciel, il oppose celle plus prosaïque de l'homme retombant toujours dans la même « fosse septique », quoi qu'il fasse. Après avoir évoqué la façon dont Selby ne décrit pas l'emprisonnement physique de son personnage mais ses errances mentales, on peut maintenant penser à l'évocation d'un camp de rétention près de Tripoli proposée par Camus qui écrit dans *La chute*, « Je ne vous en fais pas la description. Nous autres, enfants du demi-siècle, n'avons pas besoin de dessin pour imaginer ces sortes d'endroits. Il y a cent-cinquante ans, on s'attendrissait sur les lacs et les forêts. Aujourd'hui, nous avons *le lyrisme cellulaire* » (132, je souligne). L'idée que l'image du prisonnier est devenue aussi – et même plus – familière au lecteur que celle du promeneur solitaire est assez claire dans la citation. Il y avait sans doute déjà à l'époque de *La chute* plus de facilité à entrer en prison qu'il n'y en avait à entrer dans un lac ou une forêt. Cependant l'emprisonnement n'a jamais donné lieu à aucun moment d'extase lyrique, et la mention finale d'un « lyrisme cellulaire » est donc problématique chez Camus, et pas seulement parce qu'elle est placée dans la bouche d'un juge pénitent caustique.<sup>135</sup> S'ils sont lyriques en effet, les passages qu'ont pu inspirer les lacs et les forêts d'une part, et ceux qui ont trait aux prisons d'autre part, ne participent certainement pas du même lyrisme – contrairement à ce que semble indiquer le commentaire du juge pénitent. À l'image du commentaire de ce dernier, « le lyrisme cellulaire » n'est pas extatique mais ironique, tout comme peuvent l'être les réflexions du personnage de

---

<sup>135</sup> Pour souligner l'ironie chez Camus on pense spontanément à Sade (1740-1814), qui cent-cinquante ans avant la publication de *La chute* justement, était déjà moins concerné par les forêts que par l'enfermement.

Selby qui parle des premiers astrologues comme de « vieux fous ». Il voit dans l'invention du calendrier, et avant cela dans l'étude des jours qui passent, la fragmentation absurde d'un temps infini. Il prend donc le contre-pied exact de la fascination lyrique que peuvent inspirer les étoiles – les lacs, les forêts – pour tourner en dérision toute forme d'intérêt pour quoi que ce soit – « no matter what happens » –, dans la mesure où pour lui, la fin est [toujours] déjà écrite : chacun retombe toujours dans la « fosse septique » d'où il a émergé.

Après le lyrisme romantique, puis le lyrisme cellulaire, Selby franchirait donc un nouveau seuil en usant du « lyrisme de fosse septique », mode d'expression du désespoir de personnages qui ont le sentiment de se décomposer sur place, dans un trou sans lumière. Ainsi après avoir noté chez lui un manque de réalisme assumé dans sa façon de représenter l'existence, l'utilisation récurrente de cette image de la « fosse septique » chez Selby va nous conduire à affirmer encore un peu plus ses qualités de tragédien pervers. L'espace fermé qu'elle représente renverra alors à la scène sur laquelle se jouent les tragédies, dans laquelle Barthes voit un lieu entre un monde extérieur ignoré et un monde intérieur caché, pour conclure que tout concourt vers ce lieu tragique, mais que « tout s'y englué » (*Sur Racine*, 19).

## Chapitre 3

### L'irruption du pervers perdu sur la scène tragique

En passant par le naturalisme et l'existentialisme il a été possible de voir en Selby un « écrivain de l'existence », et de soupçonner tout ce que la formule peut avoir de redondant en n'imaginant pas qu'on puisse écrire sur autre chose. Cependant une fois dépassé ce lieu commun qui veut que l'existence se définisse comme étant « le fait d'exister », et maintenant qu'on a précisé l'idée d'une tragédie moderne, il faut relever que tous les écrivains n'envisagent pas toujours l'existence dans les mêmes termes. Ion Omesco – comédien, metteur en scène et professeur d'art dramatique – voit l'homme dans sa *Métamorphose de la tragédie*, comme « un être-pour-la-mort, le seul capable d'anticiper, dans une résolution authentique, la possibilité de l'impossibilité de son être-là » (27). Variation sur le thème du « to be or not to be » shakespearien, il propose cette définition de l'homme au seuil de sa définition de la tragédie, et il en fait par là même, le moteur de toute tragédie. Or l'impression qu'exister n'a qu'un temps est diffuse mais bien présente dans ses ouvrages, et en fait d'existence, Selby s'attache surtout à dépeindre « la tragédie de l'existence ». Ses personnages sont plombés par un profond désespoir, une absence de perspectives qui plus qu'une amputation physique devient une infirmité modifiant l'existence, au point qu'ils puissent apparaître en tous points « perdus d'avance ».

Après avoir rapidement lié les motifs du désespoir et de la fatalité à un contexte tragique classique, il convient d'étudier comment ils inscrivent l'existence dans un schéma pervers. Les textes de Selby s'articulent autour de cette tension entre l'irrépressible espoir de celui qui continue à vivre, et le désespoir et la fatalité propres à la tragédie, construisant un univers où il est impossible de vivre et impossible de mourir en même temps. Ainsi même si George Steiner affirme clairement la mort de la tragédie quand il en fait le titre de son essai – publié au

début des années soixante –, l'entrée sur la scène littéraire d'Hubert Selby avec *Last Exit to Brooklyn* (1964) au même moment peut donner lieu à des explications éclairantes. Notamment parce que Steiner étudie la renaissance de la tragédie chez les classiques français et les élisabéthains, et qu'il reconnaît en elle un des traits les plus fascinants de notre littérature occidentale. Aussi bien sûr, parce qu'il ne conclut pas sans appeler de ses vœux sa nouvelle renaissance, sous d'autres cieux peut-être, et sous d'autres formes sans aucun doute. D'où la tentation de voir dans la démarche de Selby l'entame de la marche d'un général tragique sans armée, sur un monde moderne en ruine. Ses personnages seraient alors ces pervers tragiques, sortes de gladiateurs modernes prêts à en découdre, et qui en entrant dans une arène vide crieraient à une foule absente, « ceux qui vont mourir te saluent » !

## A/ Perversité du spectacle Tragique

### a) *De la tragédie et des tragédiens*

Mais d'abord il nous faut comme Steiner écarter l'argument le plus évident allant à l'encontre de toute tentation de faire de Selby un auteur tragique : il n'a jamais écrit pour le théâtre, et l'art dramatique paraît être l'essence même de toute tragédie, depuis les antiques jusqu'aux classiques, en passant par le théâtre élisabéthain et son premier représentant, Shakespeare. Or bien qu'il appuie son étude essentiellement sur les œuvres des auteurs dramatiques, Steiner ne le fait pas sans préalablement affirmer que s'il s'est toujours agi de *théâtre* tragique, rien n'interdit qu'il en aille autrement à l'avenir. Selon lui « la tragédie est un récit », et « Chez Dante comme chez Chaucer, rien ne nous permet de conclure que la notion de tragédie ait un rapport particulier avec le théâtre » (19).<sup>136</sup> Son idée tient donc au fait

---

<sup>136</sup> Steiner donne la définition de Chaucer ainsi que sa traduction :

« Tragedie is to seyne a certeyn storie,

« La tragédie doit conter une histoire

qu'il se pourrait très bien que la tragédie ne soit pas toujours du théâtre. Comme lui Ion Omesco, dont on devine l'attachement viscéral à l'art dramatique, précise que,

La création du théâtre est un hasard de l'histoire. L'être humain a vécu sans théâtre pendant des millénaires, il aurait pu continuer à le faire. C'est le spectacle qui est nécessaire, pas le théâtre et d'autant moins la tragédie qui exprime une vision anthropocentrique du monde où un individu nommé auteur, par l'intermédiaire d'un autre qu'on appelle comédien, s'adresse à un troisième, du nom de spectateur, en lui présentant ce quatrième exemplaire humain, le personnage agissant. (28)

Cette façon de voir les choses peut notamment évoquer les derniers mots de Sartre, lorsqu'il clôt *Qu'est-ce que la littérature* en écrivant que, « Bien sûr, tout cela n'est pas si important : le monde peut fort bien se passer de la littérature. Mais il peut se passer de l'homme encore mieux » (294). Ces points de vue modernes font du théâtre une des innombrables façons de faire de la littérature, cet art protéiforme et spectaculaire toujours fidèle à *l'homme* de son époque, tout en affirmant l'impossibilité de réduire à un genre particulier l'essentiel à l'œuvre dans la littérature. Steiner propose l'exemple d'une tragédie plus contemporaine, celle de T.S. Eliot, en concluant qu'il échoue malgré son talent, et seulement dans une perspective tragique, à ranimer *L'Orestie* d'Eschyle dans sa pièce *The Family Réunion* : « aujourd'hui le contexte a subi un changement si total que les mythes antiques apparaissent sur la scène comme un travesti ou comme une charade archéologique » (323-324). Steiner cite Eliot lorsqu'il reconnaît son désarroi face à l'impossibilité de représenter sur scène les furies invisibles aux yeux de Mary alors qu'elles persécutent son Harry, sans que l'ensemble ne paraisse grotesque.

Or comme un écho littéraire, la situation et les personnages d'Eliot peuvent évoquer ce passage de *Last Exit to Brooklyn*, dans « Strike », lorsque les Harpies apparaissent dans une autre chambre à coucher. Un autre Harry s'endort près d'une autre Mary, alors qu'ils viennent d'avoir des rapports sexuels tenant de l'agression physique, assimilable à une soupape évitant à Harry de tuer sa femme – « krist, how many times had he thought of smashing her head. [...] Why cant she just leave me

---

As olde bookes maken us memorie,  
mémoire,  
Of hym that stood in greet prosperitee,  
And is yfallen out of heigh degree  
Into myserie, and endeth wrecchedy ».

Comme vieux livres nous en gardent  
  
De l'homme au faite du bonheur  
Qui choit du haut de sa grandeur  
Et finit en très grand malheur ».



alone. Why dont she goaway somewhere with that fuckin kid » (109). Après cet « assaut » il est en proie au dégoût et à la nausée stérile qui frappe souvent les personnages de Selby – « the disgust and nausea forcing themselves upon his consciousness again » (112) –, puis à la fin d'un paragraphe la formule « Soon he slept » introduit trois nouveaux paragraphes consacrés aux cauchemars qui précèdent son réveil, le premier commençant ainsi :<sup>137</sup>

The Harpies swooped down on Harry and in the darkness under their wings he could see nothing but their eyes: small, and filled with hatred, their eyes laughing at him, mocking him as he tried to evade them, knowing he couldnt and that they could toy with him before they slowly destroyed him. He tried turning his head but it wouldnt move. (113-114)

Le problème d'Eliot avec l'écriture théâtrale était d'incarner des Furies mythologiques en même temps que des personnages « de chair et de sang », c'est-à-dire de trouver le délicat point d'équilibre faisant que tout en appartenant à un autre monde, à la fois passé et fantasmagorique, elles puissent apparaître sur la même scène que des personnages actuels et bien vivants. Cette irréalité/réelle des Furies, tenant notamment au fait qu'elles ne persécutent qu'un seul des personnages tout en demeurant invisibles à la plupart des autres, complique les choses : bien réelles pour le persécuté et irréelles aux yeux des autres, leur représentation sur une scène tient du miracle.<sup>138</sup> Selby paraît échapper à ce *cas de conscience* en usant de la fluidité avec laquelle le roman permet cet entre-deux, puisqu'un simple « he slept » avertit qu'un personnage allongé dans son lit va incarner ce lien entre le réel – son corps allongé dans un lit – et l'irréel – des Harpies déchaînées dans son esprit. Le texte a cet avantage sur la scène de théâtre qu'il n'a rien de réel – notamment aucun « comédien intermédiaire » –, mais que tout pourrait l'être.

Le problème de la définition d'une « tragédie moderne » n'est en fait pas le problème de la définition d'un genre, mais le problème de la reconnaissance de la

---

<sup>137</sup> Nous ne revenons pas sur la « Nausée stérile » dont il a été question plus précisément au moment d'étudier Selby par rapport à l'existentialisme. D'autre part, le découpage en trois paragraphes est important ici puisque le premier évoque les mythes antiques directement (les Harpies), le second un sentiment de claustrophobie dépassant le décor urbain dans lequel il est pourtant planté (dans une rue des murs se rapprochent jusqu'à écraser Harry) et le dernier la terreur sans âge d'un homme à la poursuite de ses yeux qu'on aurait arraché à leurs orbites. Ces trois paragraphes sont donc unis par une même terreur irraisonnée, bien qu'ils s'appuient sur des symboles plus antiques que d'autres.

<sup>138</sup> A tous les niveaux : leur apparition est un miracle aux yeux du personnage, et il paraît miraculeux d'arriver à représenter un miracle sans que l'artificialité du procédé ne dérange le spectateur.

collusion des mondes intérieurs et extérieurs des personnages. Quand Harry rêve à des Harpies, ou quand Hamlet voit le fantôme de son père, il s'agit à chaque fois de décider – si l'on peut – quelle est la part de réalité du rêve, et quelle est la part de rêve de la réalité. Pour Steiner « [l]a grande tragédie est toujours d'actualité » (285), et on peut croire que c'est le cas justement parce qu'indépendamment de la façon dont elle représente les choses, elle tire sa force des choses qu'elle représente. Dans ce passage de *Last Exit to Brooklyn*, le monde du personnage veillant et celui du personnage dormant sont présentés de façons très différentes, mais s'ils sont clairement séparés dans le texte – par la formule laconique « Soon he slept » –, ils sont bel et bien liés au moins syntaxiquement par cette formule, et ils s'éclairent l'un l'autre dès lors qu'on accepte qu'ils forment à eux deux *la seule* réalité d'Harry – et la réalité d'Harry seul. Bien qu'ils soient irrémédiablement séparés par le sommeil et par la veille dans la réalité quotidienne de chacun, le texte de fiction réunit ces deux mondes pour former une autre réalité au sein de laquelle les deux mondes communiquent. La façon dont est rapporté le spectacle des Harpies fondant sur Harry ne tient par exemple pas de la description, par un narrateur neutre, d'un homme qui rêve qu'il est attaqué par des monstres. L'accumulation métonymique qui éclate la figure mythologique de la Harpie en séparant l'œil qui « se moque » du bec qui « déchire » et des « plumes qui lui balayent le visage » – « feel the tips of feathers as they brushed his face » (114) – rend compte du chaos qui règne dans l'esprit d'Harry. Le narrateur épouse ainsi le point de vue d'Harry, et son sentiment du chaos face à des détails multiples et jamais unifiés est plus marquant que celui de la fureur des Harpies. Le narrateur décrit comment Harry est le premier spectateur du spectacle de son dépeçage en ne donnant jamais aucune vue d'ensemble, et le lecteur n'assiste ainsi pas à une attaque mais au triste spectacle d'un homme spectateur de sa propre vie :

[H]e heard the plop, plop of his eyes leaving his head and the screeching of the Harpies increased until he no longer could hear his own screams and he kicked and punched at them yet his body refused to move and all he could do was lie still as they once again, and again, over and over started ripping the flesh from his belly and chest, scraping his ribs and once more plucking the eyes from his head. (114)

Harry ne meurt jamais dans ce passage, il est comme Sisyphe condamné à subir encore et encore le même châtement, montant et descendant de son rocher. Pire, alors

même qu'il voudrait se défendre, il est paralysé et ne peut que demeurer « allongé et immobile ». La véritable horreur de la scène ne tient donc pas à l'agression des Harpies qui déchirent sa chair. À force de répétition l'acte de torture perd sa valeur en soi, car la souffrance ponctuelle qu'il inflige n'est rien comparée à la souffrance infinie qu'impose son éternel recommencement – « again, and again, over and over started » – et à la fondamentale et tout aussi éternelle impuissance d'Harry. D'autre part, le paradoxe qui veut qu'il « entende » les choses que normalement on « sent » dans sa chair – « he could *hear* his flesh being ripped from his belly » (114, je souligne) – confirme le fait qu'il ne souffre pas physiquement de cet acte particulier. Jamais Selby n'emploie le mot « hurt », et même quand un deuxième paragraphe présente Harry écrasé par des murs – « in the middle of the diminishing room [...] the wall slowly crushed him » (115) –, Harry ne souffre pas physiquement. Le rêve continue simplement, et dans un troisième paragraphe, il se lance à la poursuite de ses yeux. En étrange spectateur de sa torture, privé d'yeux pour voir et n'entendant plus rien, Harry les poursuit alors qu'ils *dévalent* la pente de son rocher, s'arrêtant puis roulant encore – « occasionally the eyes would stop and they would look at each other with gigantic stare and wait until Harry almost touched them then continued to roll *up* the hill » (115, je souligne). En effet, les globes oculaires ne remontent pas les pentes, les murs tiennent généralement en place et sans doute les Harpies n'existent-elles pas. Cependant ces trois moyens – les Harpies et le thème de l'aveuglement constituant des liens directs avec la tragédie classique –, sont trois créations de l'esprit d'Harry servant chacune à évoquer un seul et même *sentiment* de chaos, qui lui appartient bien au monde « réel », c'est-à-dire celui où ça n'est pas Harry mais les murs qui sont immobiles, celui régit par la gravitation et prétendument sans monstres qu'Harry habite quand il veille.

L'association de ces créatures/créations à des figures répétitives – la valse des yeux, des becs et des ailes qui attaquent inlassablement dans le noir, ou le rocher qu'il dévale plusieurs fois avant de se retrouver à nouveau à son sommet où elles l'attaquent : « He tried to slide down the rock but no matter how often he did he was still on the top [...] He] tripped and tumbled down the rock yet he was still on top of the rock » (114) – forme un chaos immobile qu'anime seulement les trépignements

d'un personnage pour qui la souffrance est un état permanent.<sup>139</sup> Or de prime abord, lorsqu'au chaos intolérable de son esprit répondent les passages très structurés entourant immédiatement l'endormissement et le réveil – typiques de la simplicité du style de Selby –, le cauchemar paraît circonscrit. Harry se calme en reconnaissant l'ordre des choses dans les simples limites de son appartement, les murs et les plafonds devenant des frontières symboliques l'isolant de l'infini vague et terrorisant de sa conscience illimitée. Selby écrit en effet pour ce qui est du rêve : « And he was alone on a street looking, turning slowly around in a circle, looking at nothing. Everything was endless in every direction [...] » (114). Cet espace infini tranche très exactement avec l'espace de l'appartement qu'avant et après son rêve, il met en ordre pour se rassurer :

He turned his head slowly until he could see the ceiling. Now his vision reached to an end. The ceiling was there. The walls were there. No mysteries. Nothing hidden. There was something to be seen. It had an order. His eyes felt better. No longer felt pinched. No longer afraid to look. (113)<sup>140</sup>

Cette dialectique de l'ordre et du chaos mise en place sans détours par Selby est subtile en cela qu'il s'agit d'une *tentative* de mise en ordre. Mais cette tentative comme toutes les autres est un échec pour Harry. Après avoir calmé dans la contemplation du plafond la haine irraisonnée de sa femme il parvient à dormir, mais son rêve est un cauchemar, et après son réveil il va tomber de Charybde en Scylla, s'enfermant chaque jour un peu plus dans des comportements haineux. La façon dont il structure son environnement est notamment trahie par les petites phrases simples utilisées pour parler de l'ordre et des limites, par opposition aux longues phrases désordonnées où les compléments s'accumulent et se répètent, utilisées pour décrire le rêve d'Harry. Ces phrases courtes, agrammaticales parfois – « No mysteries. Nothing hidden » –, se répètent en fait tout autant que les plus longues, et elles substituent simplement le néant au chaos. Bien qu'Harry affirme qu'il peut enfin voir sans avoir peur de ce qu'il verra, il ne voit que des murs et se réjouit de sa cécité,

---

<sup>139</sup> Intolérable non pas parce qu'elle est souffrance, mais parce qu'elle est permanence.

<sup>140</sup> Quand Harry se réveille péniblement, Selby écrit : « screams were louder and louder until he finally did scream and he sprang up in bed and opened his eyes waiting years for the wall and the chest of drawers to be recognized » (115). Contrairement aux cris rêvés qui se réalisent « naturellement » en un cri articulé, la mention du mur et du mobilier qu'il avait « mis en ordre » en s'endormant, paraissent trancher les liens entre la terreur chaotique du sommeil et l'ordre du monde de la veille. Mais nous allons voir que cet ordre aussi est plus rêvé que réel.

puisque ses yeux ne le font plus souffrir seulement parce qu'il ne voit plus rien. Comme le note Steiner, « En dehors de l'homme et en lui, il y a *l'autre*, l'autre monde. Appelez-le comme vous voudrez : un dieu caché ou méchant, la destinée aveugle, les sollicitations de l'enfer, la fureur bestiale de notre sang – il nous guette à la croisée des chemins » (16). Ce passage de *Last Exit to Brooklyn* est à la croisée des chemins, entre le sommeil et la veille d'abord, mais aussi entre la vision et l'aveuglement.<sup>141</sup> Harry refuse de voir le monde au-delà des murs de son appartement, mais même caché derrière un mur, « l'autre monde » le guette, et surgit à la moindre occasion.

Comme Shakespeare dans *Hamlet*, comme dans le théâtre tragique, Selby met en scène l'échec de la mise en ordre du chaos de l'existence. Cet échec rejoint l'échec selon les existentialistes, que ces derniers nomment absurde, c'est-à-dire que dans toute tragédie il est possible que le monde n'ait aucun sens, et que ceux qui cherchent à ordonner ce qui n'a pas de sens en soient réduits à établir la chronique d'un échec annoncé. Nous l'avons déjà noté, mais cette idée peut nous renvoyer maintenant dans une perspective tragique à la thèse de Barthes, qui pense que,

précisément, soumis à une réflexion esthétique profonde, enfermé dans une forme, systématisé de pièce en pièce en sorte qu'on peut parler d'une véritable tragédie racinienne, repris enfin par toute une postérité avec admiration, ce refus du mythe devient lui-même mythique : *la tragédie, c'est le mythe de l'échec du mythe* : la tragédie tend finalement à une fonction dialectique : du *spectacle* de l'échec, elle croit pouvoir faire un dépassement de l'échec, et de la passion de l'immédiat une médiation. Toutes choses ruinées, la tragédie reste un *spectacle*, c'est-à-dire un accord avec le monde. (*Sur Racine*, 68)

Le premier point important soulevé par Barthes ici est la distinction entre la forme tragique systématisée « de pièce en pièce » par Racine donnant lieu à la « tragédie racinienne », particulière entre toutes, et la notion de tragédie, transversale à tous les tragédiens, définie comme « le mythe de l'échec du mythe » – indépendamment de sa forme. Si l'on s'en tient à la définition de Barthes, Selby n'a pas besoin de clamer

---

<sup>141</sup> Significativement dans cet exemple, le rêve est assimilé à la vision, puisqu'Harry y cherche des yeux pour voir, et la veille à l'aveuglement, puisqu'il y cherche des murs pour cacher le monde. Ion Omesco note que, « Chez les anciens, l'aveuglement (comme infirmité de corps) était le correspondant de la folie (infirmité de l'esprit) et porteur des mêmes vertus révélatrices. Tirésias, l'aveugle, est le seul qui voit clair à Thèbes ; pour y arriver, à son tour, Œdipe doit vider ses orbites » (53). Dans son rêve alors qu'il est aveugle Harry voit clair en ce sens, puisque ses tourments se matérialisent sous forme de Harpies. Alors que dans le monde où il peut voir il ne sait pas pourquoi il souffre et pire, il vit comme s'il ne souffrait pas.

son amour de Racine, ou d'écrire les mêmes pièces que lui pour faire partie de la « postérité admirative » persistant dans le « refus du mythe ». Il lui suffit de ranimer « le mythe de l'échec du mythe » que Barthes a vu chez Racine, et libre à lui de donner à ce mythe la forme de l'« inextricable chaos » de ses romans, et d'ainsi créer « la tragédie selbienne ».

#### b) *D'une tragédie et des contradictions*

Le second point capital soulevé par Barthes est celui de l'« accord » avec le monde que constituerait « le spectacle » de la tragédie. Faire un accord avec le monde du spectacle de personnages échouant à vivre en accord avec le monde paraît être une contradiction fondamentale, et elle est difficile à résoudre si l'on ne s'arrête pas sur les détails de la relation que Barthes établit entre mythe et tragédie. Pour lui, la tragédie est,

la construction *admirablement retorse* d'un spectacle de l'impossible. En cela elle semble combattre le mythe, puisque le mythe part de contradictions et tend progressivement à leur médiation : la tragédie au contraire, immobilise les contradictions, refuse la médiation, tient le conflit ouvert [...] (67, je souligne)

Si le monde et sa représentation tragique forment un accord, c'est un accord « admirablement retors », c'est-à-dire que le monde et le spectacle du monde ne forment pas une « harmonie » – pour filer la métaphore musicale de Barthes –, mais bien plutôt une « cacophonie » tissée d'accords pervers. Si l'on s'attarde encore un peu sur l'œuvre de Racine, et sur sa pièce *Britannicus* plus particulièrement, les « contradictions immobiles » peuvent déjà poindre dans « la prophétie finale » d'Agrippine. En effet, le caractère essentiellement contradictoire de la tragédie est manifeste dans cette « figure de style », puisqu'elle se *termine* sur *une prophétie*. Le propre de la prophétie étant justement l'ouverture sur l'avenir, on peut s'étonner qu'elle close la pièce, et se demander sur quel avenir exactement elle ouvre.<sup>142</sup> Il faut dans cette optique s'arrêter sur ce qu'Agrippine dit exactement dans cette prophétie :

---

<sup>142</sup> La qualité de prophétie tenant au fait que le lecteur intéressé à l'histoire peut vérifier qu'elle s'est réalisée. Par contre au plan du récit, puisqu'elle est extra-diégétique, cette « prophétie invérifiable » tient plus de la malédiction stérile, tout à fait symptomatique de l'univers pétrifié de la tragédie. Il semble en tout cas que par ces deux aspects, elle évoque bien la contradiction et la stérilité.

Tes remords te suivront comme autant de furies ;  
Tu croiras les calmer par d'autres barbaries ;  
Ta fureur, s'irritant soi-même dans son cours,  
D'un sang toujours nouveau marquera tous tes jours. (108, V, 7)

La relation entre ces paroles et les derniers mots de la pièce – étant aussi ceux d'Agrippine – est particulièrement éclairante : « Plût aux Dieux que ce fût le dernier de ses crimes » (111, V, 8). Agrippine dit donc d'abord que Néron commettra d'autres crimes – « d'autres barbaries » – et elle en appelle ensuite « aux Dieux » pour qu'il n'en commette plus. Cette « certitude/incertaine » – il *commettra* d'autres crimes, mais *si seulement* il n'en pouvait plus commettre – empêche d'interpréter ses derniers mots autrement que comme la formulation de son désir de voir Néron mort à son tour. Il n'y a donc pas d'issue à la tragédie parce que la seule trace d'avenir ouvre sur plus de mort : la mise en scène tragique est le spectacle de certains antagonismes qui ne valent que pour eux parce qu'ils n'ouvrent sur rien d'autre que leur répétition dans le temps. Cette idée se précise si, sans ré-insister sur le rêve d'Harry dans *Last Exit to Brooklyn*, on reconnaît ici qu'il est tentant de voir dans l'irruption de ses Harpies la réalisation de la prophétie d'Agrippine. Cet écho textuel permet de comprendre ces paroles comme si elles étaient la formulation d'une malédiction à l'encontre de toute l'humanité, et ne valant pas seulement pour le destin de Néron qu'elles paraissent de prime abord prophétiser. Cette relation entre le texte de Racine et celui de Selby encourage en fait à voir chez ce dernier la réalisation du même genre de « spectacle de l'impossible » que chez le premier, fait de « contradictions immobiles » et d'un conflit qu'elles « tiennent ouvert ». Dire que la tragédie « tient le conflit ouvert » reviendrait alors à dire que de tragédie en tragédie, les tragédiens n'ont de cesse d'affirmer que la vie est un conflit auquel personne n'échappe.

Cette notion de « tragédie-spectacle », chère entre autres à Omesco, Steiner et Barthes, joue à plein chez Selby, et particulièrement dans *Requiem for a Dream*. Abigail Bowers part par exemple du principe que le titre fait d'abord référence au « rêve américain », et elle écrit : « For Selby, the American Dream represents an archaic myth » (240). Il s'agit pour elle de montrer comment Selby dénonce la façon dont ce prétendu rêve promet « le succès et l'argent » comme clef d'un « faux bonheur », puisque « *Requiem for a Dream* s'attache aux conséquences de la

poursuite d'une illusion en lieu et place de la vérité ».<sup>143</sup> Si en ce sens le rêve américain peut représenter un mythe, au sens d'une illusion, il représente aussi lorsqu'il est traité par Selby un mythe archaïque, au sens où l'entend Barthes lorsqu'il parle de « mythe de l'échec du mythe » pour définir la tragédie. Comme noté précédemment, Selby est proche des naturalistes dans la mesure où il ne s'agit pas pour lui de redoubler le monde, mais de ne s'interdire d'utiliser aucun de ses éléments – et surtout pas les plus triviaux – pour créer ses fictions. Dans *Requiem for a Dream* il se nourrit d'éléments propres au quotidien de son contemporain, comme les programmes télévisés, les régimes minceur ou l'héroïne, qu'il traite tous sur le mode de l'addiction. C'est au niveau de la mise en scène de ce « spectacle du quotidien » qu'il dépeint l'échec du mythe : l'échec de ses personnages à trouver le bonheur en poursuivant leur rêve américain est cet échec.<sup>144</sup> Le personnage de Sara, par exemple, considère la perspective d'apparaître dans une émission de télévision comme un but en soi – « Its like a reason to get up in the morning » (143) –, et son fils Harry considérerait même que c'est une bonne chose s'il était capable de s'intéresser à la vie de sa mère – « He just passively sat and watched and listened to his mother, part of him confused, and part of him happy that she was happy » (143). Le désir de reconnaissance de sa mère – « You know who's somebody now? », « Everyone likes me [in the neighborhood]. Soon millions of people will see me and like me » (142) – passe par la diffusion de son image à une heure de grande écoute sur une chaîne de télévision américaine. « S'offrir en spectacle » est l'une des raisons saillantes du bonheur que lui inspire cette possibilité. Mais la raison qui les surclasse toutes tient au fait que tout se termine toujours bien dans les univers par là même anti-tragiques que sont les fictions télévisées. Cela suffit pour attirer une veuve que son fils toxicomane enferme régulièrement dans les placards de son petit appartement. Comme si en se projetant littéralement dans la télévision, elle pensait soudain fuir sa destinée tragique et avoir aussi accès à la fin heureuse des séries que l'objet renferme. Puisque si le bonheur n'est pas là dehors, il doit forcément être enfermé quelque part.

---

<sup>143</sup> Les citations exactes sont : « achieve success and money », « a false happiness » et « *Requiem for a Dream* deals with the consequences of the pursuit of an illusion over the truth » (240). Mes traductions.

<sup>144</sup> Nous reviendrons plus en détail sur le rêve d'Harry et Marion dans la suite de cette étude, lorsqu'il sera question du prénom Harry plus particulièrement.



Mais la télévision ne diffuserait que son image sur un écran, et de la même manière, elle n'a droit qu'à l'image des fins heureuses que la télévision diffuse : « Im glad you got a nice girl and a good business. Im glad. Your father and I were always wanting only the very best for you. I see on the television how its always alright in the end. All the time » (144). Ce qu'elle sait du meilleur qu'on peut souhaiter à quelqu'un, elle l'a vu à la télévision. Pour être heureux son fils doit être beau, se marier – à une [gentille] fille, c'est mieux –, et être un entrepreneur couronné de succès. Cependant quand elle essaye de se convaincre que les choses se terminent bien pour elle, comme lors d'une simple visite de son fils, elle doit déployer des efforts considérables pour substituer son « rêve américain » à sa réalité américaine :

[A]nd Harry left. Sara looked at the door for many minutes, time seeming to have no meaning, then poured herself another cup of coffee and sat at the table nurturing her feeling of sadness. [...T]hen the coffee started to stimulate the chemicals in her body and her heart started beating faster and she started grinding her teeth and clenching her jaw and a feeling of elation started to pump its way through her and she started to think about her red dress and the weight she was losing and the television [...] and her face started to squeeze itself into a grin and she decided to finish the pot of coffee and then go out and tell the ladies about how good her Harry was doing with his own business and a fiancée and how she/ll soon be a grandmother. It was a happy ending. (145)

C'est en effet une « fin heureuse » pour une visite qui l'a été beaucoup moins, mais il s'agit d'un bonheur fantasmé. L'« entreprise » qu'Harry dirige consiste en l'achat et la revente de plus en plus grandes quantités d'héroïne, et la seule raison du sourire figé sur le visage de Sara sont les amphétamines – « the chemicals » – qu'elle consomme en fait de cachets pour mincir. C'est pourquoi « ses dents grincent » et « ses mâchoires se serrent », et c'est pourquoi surtout le « sentiment d'exaltation » est « pompé » mécaniquement par son cœur, avec le sang qu'il répartit – « a feeling of elation started to pump its way through her ». Abigail Bowers note à ce sujet,

it is no accident that his tale interweaves drug and television consumption, revealing, especially through Sara, a synergistic effect between drugs and images which, though sought for personal fulfillment, only affords participation in the illusion of the spectacle. (241)<sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> Son article, « An Enemy Deep: spectacular addiction in Hubert Selby's *Requiem for A Dream* », emprunte beaucoup à l'ouvrage de Guy Debord, *La société du spectacle*, où il s'attache à démontrer les pièges d'un spectacle moderne conçu essentiellement comme une dangereuse illusion.

Le spectacle a changé de nature avec le temps. Le spectacle télévisé correspond à l'idée moderne du spectacle qui se doit d'être « spectaculaire », c'est-à-dire démonstratif, grandiloquent et aussi mécanique que le sourire de Sara. Les choses se finissent « toujours » – « *All the time* » – bien à la télévision. S'il est dérivé du spectacle tragique, sa construction est essentiellement différente, car il est d'autant plus « spectaculaire » qu'il est riche en événements susceptibles d'être « divertissants », tendant tous systématiquement vers une même fin heureuse. Dans la tragédie la densité événementielle est bien moindre, et la fin n'est pas heureuse. En nous montrant Sara se détournant de son sentiment de tristesse en accumulant les virtualités – elle est heureuse parce qu'elle *passera* à la télévision, ou parce qu'elle *sera* grand-mère, parce qu'elle *portera* sa robe rouge – Selby montre comment elle se divertit de son sentiment de tristesse bien réel : « What have I got Harry? Why should I even make the bed or wash the dishes? I do them, but why should I? Im alone. [...] Im lonely Harry. Im old » (143). En quelques phrases assassines Selby dépeint le quotidien fait de petites choses anodines constituant les petits événements de la vie de Sara. Ces petites choses sont écrasées par le chatoyant spectacle toujours répété qu'offrent la drogue et la télévision, le seul problème étant que ces petites choses un peu vaines – « Why should [...] I do them? » – sont la vie, alors que ce spectacle bien réglé et grandiose est au mieux l'image de la vie.

Le spectacle tragique de l'échec d'une « vieille » dame à simplement vivre peut apparaître tout à fait vain et désespérant.<sup>146</sup> Il confirme en tout cas que Selby ne crée pas de spectacle pour divertir de la vie qui serait terne ou dure ou insupportable, à la façon dont la télévision et les amphétamines divertissent Sara. La vie pour Selby n'est pas un spectacle amusant, mais puisqu'en bon tragédien il se doit d'être attaché aux contradictions, c'est peut-être en cela qu'il affirme ce qu'il y a de spectaculaire à simplement *vivre* – c'est-à-dire *être*... ou modestement refuser de se réduire à ne pas être. Ion Omesco considère que, « Des Grecs à nos jours, les dramaturges ne cessent d'approcher la plus petite grandeur dans l'espoir de trouver le geste, le signe le plus simple qui contienne l'humanité de l'homme » (49). Il évoque aussi la tragédie idéale

---

<sup>146</sup> Rappelons qu'elle se *sent* vieille, mais que la vieillesse est une chose très relative et qu'elle pourrait très bien se sentir jeune.

– jamais atteinte – débarrassée d’une intrigue, et il décrit la tragédie imparfaite que depuis toujours les hommes écrivent comme,

[...] celle dont l’intrigue est tellement réduite qu’on peut la considérer comme absente. Le mérite de la tragédie contemporaine est d’avoir, entre toutes, approché le plus cette limite intangible. [...] Après avoir renoncé aux situations apparentes qui masquaient la situation réelle du personnage et remplacé le héros par le vagabond, la tragédie contemporaine rejette résolument l’intrigue. Soucis de cœur, problèmes de haute politique, jeux de haine, de l’ambition ou de l’avarice, autant de travestis dérisoires, de paravents, pour masquer l’approche de la gueule absolue qui nous engloutira. Cet inévitable et seul événement de notre vie rend tous les gestes pareils dans leur irrévocable inutilité. (68)

Omesco parle dans cet extrait des « dramaturges », et c’est la « limite tangible » qu’il faut préalablement franchir avec Selby, pour étendre son discours aux tragédiens, c’est-à-dire à ceux qui écrivent des *récits* tragiques. Cette limite, Steiner la franchit aussi lorsqu’il consacre une page aux tragédiens français ayant écrit plus récemment, et qu’il indique que chez Sartre, Camus ou même Beckett, « la forme théâtrale est *presque* fortuite » (340, je souligne).<sup>147</sup> Elle est presque fortuite, comme l’absence d’intrigue est en fait presque une absence d’intrigue, et comme enfin, ces récits sont alors des récits sur presque rien.<sup>148</sup> La tragédie chez Selby, puisque tragédie il y a, est perverse en cela qu’il ne renonce pas « aux situations apparentes qui masquent la situation réelle des personnages », tout en conservant l’idéal de simplicité tragique. Certes il sature ses récits de ces « situations apparentes », mais c’est justement en forçant les traits de ces « masques » agités qu’il rend le plus finement les mines fatiguées de ses personnages désespérés par leur vie de presque rien, que des masques résolument étrangers à leur vie ne cachent finalement plus. Par exemple l’exubérance de Sara qui répète « Im happy » ou « Im glad » comme on brandit un talisman, les deux ou trois choses qu’elle a en tête dont elle se réjouit encore et encore – la couleur « rouge » de ses cheveux et de la robe qu’elle veut porter à la télévision notamment –, et les sourires qu’elle s’arrache grâce au « pressage » de son visage – « her face started to squeeze itself into a grin » –, forment chez elle un absolument *tout* fantasmé trop différent de son presque *rien* expérimenté. Plutôt qu’un simple sourire particulièrement, on note que c’est « un large sourire » qui lui

---

<sup>147</sup> Nous citons Beckett sans ignorer ce qu’un irlandais – ou même un anglo-saxon – aurait à dire de sa place parmi les tragédiens *français*.

<sup>148</sup> Comme Flaubert on peut rêver d’écrire « un roman sur rien », mais on écrit toujours autre chose.

échappe, et c'est malgré elle que son visage se crispe, indépendamment d'elle, pressé par une force extérieure qui la serre « comme on presse un tube de dentifrice ».<sup>149</sup> Elle sourit soudainement trop, et dans son excès, cette vie rêvée « largement » ne parvient pas à cacher la simplicité de la situation réelle : « Sara looked at the door for many minutes, time seeming to have no meaning, then poured herself another cup of coffee and sat at the table nurturing her feeling of sadness ». L'expression est simple, comme le vocabulaire et la ponctuation. S'il s'agissait d'une pièce de théâtre et que des didascalies accompagnaient ce monologue interne – qui serait à ce moment là un simple monologue –, on lirait : « Harry sort. Sara est seule, tout est silencieux et elle regarde une porte close. Elle boit du café ». Comme Sara, le lecteur n'échappe jamais à cette simplicité sous-jacente qui à force d'être évoquée simplement, puis si spectaculairement cachée, n'en devient que plus visible. Le personnage de *Waiting Period* le formule même explicitement : « Why bother, its all so pointless. You go to bed, make love for a few hours, get up in the morning and youre still faced with the first day of the rest of your life. What good is a diversion? Posponing the inevitable » (110-111). Ainsi naît la tragédie serbienne. Quand Sara se rend folle à force de diversion alors que le personnage de *Waiting Period* se rend fou à force de refuser toute diversion, il n'y a plus d'issue. On ne « repoussera l'inévitable » qu'au prix de la folie.

---

<sup>149</sup> L'analogie avec le tube de dentifrice est donnée par l'*Harrap's* à l'entrée « squeeze », pour expliciter la signification du mot.

## B/ « La route antique des hommes pervers »<sup>150</sup>

### a) *Tragédie moderne et vieille humanité*

Lorsqu'il utilise la citation de Chaucer, au-delà de sa mention d'une tragédie conçue comme récit dépassant la forme théâtrale, Steiner s'arrête aussi sur le fait qu'on confond souvent la noblesse que les personnages tirent de leur arbre généalogique avec la noblesse des idéaux qui les animent :

La définition de Chaucer tire sa force de ce que savaient les contemporains des brusques revers de la fortune politique et dynastique. [...] La chute des grands personnages du haut de leur grandeur (*casus virorum illustrium*) donnait à la politique médiévale son caractère spectaculaire et brutal. (20)

L'important ici est que la chute de l'homme illustre est pour Chaucer *un moyen* d'illustrer le caractère « spectaculaire et brutal » de la politique de ses *contemporains*. Or nul besoin de trop s'étendre sur le fait que du moyen âge à nos jours les moyens ont changés, et peut-être même la politique se charge-t-elle d'illustrer d'elle-même – sans passer par l'art en tout cas – ses aspects les plus brutaux et spectaculaires. Steiner écrit notamment que, « [c]haque jour, nous absorbons notre pleine ration d'horreurs – dans les journaux, à la télévision ou à la radio – et nous devenons ainsi de plus en plus insensibles à l'horreur nouvelle. Cet engourdissement a un effet capital sur le destin du style tragique » (309). Selby, à la façon de Chaucer, adapterait ses récits tragiques à ce que savent ses contemporains pour en faire des récits frappés du sceau d'une horreur *sans titre* propre à son époque. Elle est sans titre en effet parce qu'elle n'a plus besoin d'être portée par des personnages *nobles* ou illustres pour être « spectaculaire et brutale » d'une part, mais aussi parce qu'elle paraît de moins en moins *dicible*, notamment par un biais artistique friand en effets démonstratifs. Dans la mesure où le spectateur du vingtième siècle est submergé par les images violentes et à peine étonné du degré de sordide des histoires qu'on lui raconte, l'horreur paraît donc difficile à trouver dans

---

<sup>150</sup> Nous volons pour l'occasion l'expression à René Girard, qui en fit le titre d'un de ses ouvrages dont il sera question ici.

la surenchère. L'homme de la rue suffit pour évoquer « la fraternité des meurtriers » qu'invoque le personnage de *Waiting Period*, sans qu'il y ait besoin d'en faire un empereur. Donald Pizer note dans sa *Theory and Practice of American Naturalism*, qu'il est significatif que les œuvres naturalistes « contiennent fréquemment des thèmes tragiques » (16), et il remarque :<sup>151</sup>

Because we are a nation that has celebrated fraternity as a democratic ideal, we are moved more by the destruction of one of our fellows than by the fall of the great of our society. And because we have believed that certain truths are universal, permanent and comprehensible, we are moved by the realization that we can seldom know anything other than our own desires. (20)

Pizer note ainsi qu'il ne s'agit plus de la chute d'un héros tragique au sens aristotélicien du terme – « the Aristotelian tragic [...] fall of a noble man » (20). Le héros tragique moderne n'a plus forcément à décimer sa propre famille, royale ou non, pour prétendre à l'horreur du meurtre tragique. Il n'a plus qu'à tuer un autre membre de la grande famille humaine, ou même seulement cet autre homme qu'il aurait lui-même pu devenir : « The naturalistic tragic hero is a figure whose potential for growth is evident but who fails to develop because of the circumstances of life » (Pizer, 20).<sup>152</sup> Tout semble indiquer en effet que les critères pour prétendre au crime tragique ont été abaissés au même rythme que ceux permettant d'accéder au titre d'auteur tragique. Comme Hamlet lorsqu'il déclare, « we defy augury : there is a special providence in the fall of a sparrow » (304, V, 2), insistons sur le fait que le tragique est dans la fatalité de la chute, pas dans le poids de celui qui choisit.

Le héros tragique aurait gagné le droit à la trivialité, chaque homme confronté quotidiennement au lot d'horreur que tous les médias lui apportent ayant le droit de se sentir gagné par une terreur qui le dépasse. Il faut cependant insister sur le fait qu'il y a d'un côté la terreur d'une humanité confrontée à des images terrifiantes, et de l'autre une terreur propre à « la grande tragédie », généralement bien moins

---

<sup>151</sup> « These works frequently contain significant tragic themes ». Ma traduction.

<sup>152</sup> On peut se rappeler la définition d'Harry White dans *The Demon* : « He was a success. Harry White was a successful man... and, O God, he just wanted to die » (299). Nous avons déjà noté que Selby n'était pas tout à fait naturaliste, puisque tout n'est pas affaire de circonstances. Cependant, alors qu'il devrait être un mari, un père et un travailleur de plus en plus épanoui – au milieu quasi exact du roman (les pages 146 et 147 d'un livre en comptant 312) il est sur le point d'être marié et promu vice président de son entreprise –, il gâche son potentiel pour progressivement devenir criminel, meurtrier et suicidé.

« spectaculaire ». <sup>153</sup> Selon Barthes encore, « La tragédie est seulement un échec qui se parle » (*Sur Racine*, 67), beaucoup plus en tout cas qu'il ne se montre. De ce point de vue, le fait que Selby soit loin d'être exempt de « surenchère » d'images horribles n'encourage pas à faire de lui un auteur à la hauteur des tragédiens délicats, suggérant toujours plus qu'ils ne montraient. Dans ses premiers ouvrages, ses héros ont souvent été « pulvérisés sur scène » – on pense notamment à l'horrible viol en réunion dont Tralala est à la fois la victime et l'instigatrice dans *Last Exit to Brooklyn* – mais dès *The Room*, l'imagerie fantasmagorique scrupuleusement répugnante du prisonnier appartient à ses rêves, et non-plus aux événements de sa vie. <sup>154</sup> Ce seuil franchi, ses personnages ont même fini par vivre l'essentiel de leurs tourments hors du cadre du récit des événements de leurs vie, jusqu'à ce que le meurtrier de *Waiting Period* se livre à ses crimes sans jamais qu'aucun d'entre eux ne soit décrit. Le livre est hermétique au point que le lecteur suit le personnage dans ses trajets vers, et depuis les lieux de ses empoisonnements, mais il n'assiste à rien d'autre qu'à ce qu'évoquent ces événements au personnage une fois sur « les lieux du crime » :

...cant screw up now...in and out, in and out...know exactly what to do...quick dump in their cokcola...just drift in their direction...okay if Clyde recognizes me...nothing happened...cant get self conscious...wait until the fireworks start...just keep looking at the sky...keep looking up...remember, innocent, innocent...just watching the fireworks...let the crowd push a bit...yeah  
Wow, that was some burst [...], now just dont spill it, please god, dont let him spill ju—thats it drink it down [...]. (165)

À la manière de l'épisode du rêve d'Harry et des Harpies, Selby montre ici un personnage qui est spectateur de sa propre vie. Sauf que dans *Last Exit to Brooklyn* le personnage rêvait, alors qu'ici le personnage est réveillé. Or en le décrivant s'observant lui-même, Selby le met au premier plan, et il relègue au second plan le fait qu'il est en train d'empoisonner un homme. Le travail typographique – les espaces plus longs entre les mots, les points de suspension collés aux mots qu'ils précèdent – miment le déroulement d'une pensée saccadée, progressant par

<sup>153</sup> Steiner écrit encore à propos du spectateur du XIXème siècle que, « [l]e théâtre était en train de devenir ce qu'il est aujourd'hui : un simple divertissement. Il n'était [le spectateur] pas prêt à affronter les risques de terreur et de révélation qu'implique la tragédie » (114).

<sup>154</sup> Il transforme les policiers qui l'ont arrêté en chiens, les associe à un rat et réunit leur famille pour qu'elles assistent au spectacle sordide qu'il a imaginé pour eux. Nous y revenons.

juxtaposition à la manière du style d'écriture du « stream of consciousness ». C'est pourquoi au-delà du mode particulièrement « propre » de meurtre que constitue l'empoisonnement – sans détails spectaculaires comme les plaies, ou le sang –, on ne peut pas dire que Selby montre un meurtre. Il montre un personnage *désorienté* avant tout, à la fois parce qu'il panique et a du mal à marcher, mais aussi et surtout parce qu'il panique, et a du mal à penser. De plus, la mort survient plusieurs jours plus tard. Alors qu'il est déjà loin, le personnage apprend que ses victimes sont bien mortes par « voie de presse » – « every now and then as I browse the news » (174), dit le personnage en fait compulsif dans sa façon de « feuilleter » les informations, plus particulièrement sur internet. En somme si le moment du meurtre est bien montré par Selby, il paraît vidé de tout ce qui en fait un acte meurtrier. La mort est tenue à distance et ne compte plus que l'apparente absurdité des déambulations d'un homme perdu à plus d'un titre.

On note donc que depuis *Last Exit to Brooklyn*, qui sur le plan de l'horreur montrée donne sa pleine part aux événements vécus par les personnages, en passant par *The Room* où l'horreur paraît tissée uniquement d'événements imaginés par le personnage, jusqu'à *Waiting Period* où elle a disparu au profit d'une inquiétante désorientation, le déluge de violence représenté s'est effacé du monde pour envahir le domaine de l'esprit, puis se faire plus diffuse. Mais le fait qu'elle ne soit plus montrée avec insistance ne prouve pas qu'elle ait disparu. Seulement qu'elle s'est rapprochée un peu plus de la sourde horreur qui se parle dans le langage de la tragédie. Selby respecte même scrupuleusement dans son dernier livre une règle classique du théâtre tragique qui fait mourir ses personnages hors de la scène, parce qu'à un certain niveau d'horreur, plutôt que de continuer l'accumulation des images horribles, il vaut mieux les suggérer. Dans *Waiting Period* les victimes du personnage meurent toutes hors de « la scène » du récit. Le personnage se rend bien aux funérailles d'Harry Barnard pour voir le corps de sa première victime, mais son corps revient « sur scène » embaumé et présentable, comme dans les tragédies où la mort est un spectacle, contrairement au moment de l'assassinat qui lui n'est jamais représenté. D'autre part, même dans les rares cas où tout indique qu'ils expirent à la fin de leur calvaire, il n'est qu'une seule fois fait référence au « dernier souffle » (311) d'un des personnages principaux – lorsqu'Harry se suicide dans *The Demon* –,



alors que tous les autres pourraient très bien survivre. Mais même dans ce cas précis, il s'agit d'une mort « propre ». Lors d'une noyade très esthétique, Harry sombre – « the weight of his heavy wet clothing [...] swept him deeper and deeper into the cold darkness » (311) – à la façon d'Ophélie sous le poids de ses habits – « Till that her garments, heavy with their drink, pull'd the poor wretch from her melodious lay to muddy death » (*Hamlet*, 270, IV, 7). Barthes fait remarquer dans *Sur Racine* que, « dans la tragédie, on ne meurt jamais, parce qu'on parle toujours. [...] Car face à cet ordre du seul langage qu'est la tragédie, l'acte est l'impureté même » (18-19). Les victimes du personnage de *Waiting Period* peuvent mourir parce que justement elles ne parlent pas. La seule contrainte est qu'elles meurent cachées des yeux du lecteur-spectateur. Sans voix, elles n'existent pas et sont l'équivalent des soldats anonymes mourant dans les batailles lointaines des tragédies classiques.

Le théâtre – tragique ou non, antique, classique ou autre – a cela de particulier que lorsqu'il est représenté, la scène accueille tous les acteurs pour qu'ils s'y parlent des événements qui les occupent, sans qu'il ne se passe rien d'autre. Qu'on supprime les dialogues et il n'a plus lieu d'être : il ne reste plus que des corps qui entrent et sortent d'une scène où, au mieux, ils auront exécuté une chorégraphie inepte. Barthes remarque encore que seuls les personnages secondaires agissent et surgissent sur scène pour rapporter les nouvelles de batailles lointaines, gagnées ou perdues. Les véritables héros tragiques eux ne font rien.<sup>155</sup> L'important ici est que ce raisonnement par l'absurde conduisant à évoquer la chorégraphie inepte d'acteurs qui ne parlent pas n'est pas sans rappeler celle du prisonnier de *The Room*, individu mutique et seul tournant en rond dans sa cellule. On trouve appliquées dans *The Room* les unités classiques de lieu et de temps qui constituent les limites du raisonnement pervers – l'« engluement » dont parle Barthes –, c'est-à-dire qu'elles en sont le « cadre » formel. Dans *Waiting Period*, Selby parachève la création du véritable cadre de sa tragédie perverse, en la bornant à la vision d'un homme.<sup>156</sup> Comme dans l'exemple du meurtre qu'il commet, le lecteur n'assiste quasiment jamais à ce qu'il fait

---

<sup>155</sup> Ce qui constitue encore un argument en faveur du fait qu'il ait longtemps fallu qu'ils soient nobles.

<sup>156</sup> Nous avons déjà noté comment dans *The Room*, le cadre apparent de l'unité de lieu que confère la cellule de prison est en fait surclassé par le cadre de l'esprit du prisonnier avant tout enfermé en lui-même.

autrement qu'à travers ses yeux à lui. Il n'est en fait situé dans l'espace plus vaste du monde que par une voix mystérieuse, dispensant en plus de ses commentaires étranges sur la valeur morale des actions du personnage qu'il désigne comme « son fils » – « *Oh my son, my son, what joy you awaken in me and thus the world* » (173) –, ses « didascalies modernes », témoignant seule de ses mouvements dans l'espace :

Life must go on at all costs. Life will always see to that. No one applies for the job. Life appoints them. Perhaps not all accept. Who knows how many? Cant tell. I have accepted. Fully. Totally. I will fulfill my commitment to life.

*The man has become aware that he has been appointed to pursue a mission [...]. That is the fact that we need to concentrate on. Look at the expression of his shoulders as he walks home, slapping the folded paper against his leg. What remarkable energy, and lack of swagger. The very nature of his walk indicates a great humility. He enters his house and tosses the paper on the couch, looks at the phone for a moment, then shakes his head.*

Later. Much too early. There, or not there, doesnt prove anything. Just have to call again later. Bad idea. Same voice on the other end. (76-77)

Le récit classique est en caractères normaux, et il est régulièrement entrecoupé – à partir de la page 39 – par le récit surplombant, en italiques, d'un mystérieux narrateur omniscient. Dans ce passage, le personnage a empoisonné Harry Barnard, et il se demande comment savoir s'il est bien mort. Il veut donc appeler son bureau, pour demander à quelqu'un de le renseigner sur la raison de l'éventuelle absence d'Harry. Pour l'instant, notons simplement qu'alors que le personnage divague sur le sens de la vie, puis sur le fait qu'il pourrait téléphoner, c'est le mystérieux narrateur qui nous dit qu'il marche pour rentrer chez lui, qu'il rentre dans la maison et regarde le téléphone. Le simple fait qu'il soit en italique nous rappelle les didascalies du théâtre et nous signale que ce paragraphe a un statut à part. En effet, c'est une brèche dans le récit constitué seulement par les divagations du personnage, nous informant sur le fait qu'il habite quand même le monde. Mais avant tout, ces petites brèches dans le récit par contraste, confirment que le personnage est enfermé en lui.

Alors que ce sentiment particulier de l'enfermement nous a rappelé *L'étranger* de Camus, il nous rappelle maintenant dans une perspective plus strictement tragique, la façon dont est présenté *Hamlet*. En exilant son héros à la cour du Danemark par exemple, et en mettant en scène des dialogues équivoques, l'anglais Shakespeare met en avant les idées énoncées sans s'occuper du décor :

*Hamlet. Denmark's a prison.*

*Rosencrantz.* Then is the world one.

*Hamlet.* A goodly one; in which there are many confines, wards and dungeons, Denmark being one o' the worst. [...]

*Rosencrantz.* Why, then your ambition makes it one; 'tis too narrow for your mind.

*Hamlet.* O God, I could be bounded in a nut-shell and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams. (148)

Sans doute faut-il compter la cellule du prisonnier de Selby, et la vie toute entière de ses personnages, parmi les nombreux cachots du monde que dénombre Hamlet. En effet, Selby aussi dans *The Room* parle d'une prison comme s'il s'agissait justement, de *n'importe quelle* prison. Son personnage est enfermé en lui avant d'être entre les murs du bâtiment d'une prison – comme Hamlet pourrait souffrir d'un même *sentiment* d'enfermement au Danemark, ou « dans une coquille de noix », puisque ses « mauvais rêves » le poursuivraient partout, rendant tout espace « trop étroit pour son esprit ». Indépendamment du fait qu'il faille remarquer qu'une même tendance à traiter d'un sujet en négligeant le décor – l'enfermement en soi, où qu'on soit – ne donne pas lieu à la même mise en scène, il apparaît que *Waiting Period* n'est pas tout à fait exempt d'une certaine théâtralité. Aussi lorsque dans *Last Exit to Brooklyn*, Selby écrit, « The nightmare wasnt always exactly the same but after it was over it always seemed as if it had been » (115), il est tentant d'en faire la définition d'une tragédie qui, antique ou moderne, est comme ces rêves qui au-delà de leurs différences laissent une même impression au rêveur. L'impression d'être un homme qui n'a jamais maîtrisé son esprit pour commencer. C'est pourquoi les tragédiens explorent encore et encore les mêmes cauchemars, parce qu'ils sont hommes, et que trop de choses leur échappent.

b) « Jusqu'à l'épouvante finale »

Cette épouvante dont parle René Girard correspond à la réalisation de ce cauchemar tragique, toujours répété. Elle est celle du héros en proie à un chaos *total*. Girard voit précisément dans le sacrifice final d'un bouc émissaire par la foule la forme privilégiée de cette « épouvante finale », c'est-à-dire l'illustration de la fin

d'une route antique parcourue depuis toujours par « les hommes pervers ».<sup>157</sup> Et il apparaît que pour lui, la perversité est un attribut inaliénable du héros tragique :<sup>158</sup>

En nous donnant le songe d'Athalie, Racine nous informe qu'il connaît très bien, lui aussi, « la route antique des hommes pervers ». [...] Il n'y a pas de vraie tragédie dont le héros ne parcoure la fameuse « route » jusqu'à l'Épouvante finale. Et si les sources n'apportent rien sur ce plan-là, Racine est parfaitement capable d'inventer le meurtre collectif dont il a besoin pour ses conclusions. (52)

Dans son *songe*, Athalie est poursuivie par des Erinyes rappelant sans détours, dans la façon dont les deux personnages sont persécutés par la foule de ces monstres, celles du *cauchemar* d'Harry dans *Last Exit to Brooklyn*. Mais si on note avec Girard que « [c]e sentiment peut relever de l'imaginaire bien sûr, en particulier dans les aspects paranoïaques de l'individu moderne » (55), comme dans ces deux épisodes rapportés sous forme de rêves, ça n'est pas toujours le cas.<sup>159</sup> Girard relève aussi que dans *Britannicus*, le sacrifice de Narcisse à la foule entourant Junie que Racine « invente » appartient bien dans le récit au monde réel de personnages bien réveillés.<sup>160</sup> Chez Selby, la réalisation du cauchemar dans la réalité des personnages clôt ses œuvres aussi sûrement qu'elle peut clore les pièces de Racine. Dans *Requiem for a Dream*, les quatre personnages sont précisément tous entourés par des foules, plus ou moins effrayantes, mais toutes aussi inamicales. Sara Goldfarb par exemple est cernée par « les visages » des professionnels de la psychiatrie qui la soumettent

---

<sup>157</sup> Nous avons déjà évoqué l'importance du phénomène du bouc émissaire chez Selby dans une perspective naturaliste à l'entame de notre étude. Nous ne nous étendons donc pas sur son retour ici, autrement qu'en tant que participant de la « marque tragique » que constitue sa perversité. Girard note ailleurs, dans *La violence et le sacré*, que « le désir de violence porte sur les proches, [mais] il ne peut pas s'assouvir sur eux sans entraîner toutes sortes de conflits, [et] il faut donc le détourner vers la victime sacrificielle, la seule qu'on puisse frapper sans danger car il n'y aura personne pour épouser sa cause » (29). La perversité tient au fait que le héros tragique se trouve pris dans « toutes sortes de conflits » faute de victime sacrificielle, ou victime sacrificielle lui-même si ses opposants s'unissent. Le destin de l'homme tragique devient pervers lorsqu'alors même qu'il sait qu'il évitera la mort s'il ne se venge pas, il ne peut pas ne pas se venger. Ce retour du bouc émissaire illustre quoi qu'il en soit un peu plus le lien entre naturalisme et tragédie que nous n'avons de cesse de tisser chez Selby.

<sup>158</sup> Notons déjà que chez lui la perversité n'est pas la marque d'une caste particulièrement déviante, puisque rien n'indique que le héros tragique en soit le seul dépositaire.

<sup>159</sup> Le sentiment en question est celui de « l'absence totale de recours, l'hostilité universelle, l'envers de l'unanimité persécutrice », que Girard considère comme « le sens véritable de tout suicide » (55).

<sup>160</sup> Il ajoute par ailleurs, « Racine invente de toute pièces le meurtre collectif que rien dans les sources romaines ne suggère » (53). Comme si la tragédie avait finalement moins besoin de « l'histoire romaine », que du meurtre collectif.

au traitement par électrochocs censé soigner ses névroses pour qu'enfin elle « coopère » – « You are not cooperating Mrs Goldfarb » (236) :

She was strapped in the wheelchair and her head kept falling forward as she was pushed along corridors [...] and then she was being lifted on a table and her eyes blinked open but she couldn't recognize anything and she started to tremble and shake with fear as faces passed by her [...] and then the faces seemed to recede and drift away in a haze and suddenly fire shot through her body and her eyes felt like they were going to burst from their sockets as her body burned [...] (236-237)<sup>161</sup>

Sara est presque une chose dans la façon qu'ont les infirmières de la transporter en fauteuil roulant – comme Harry, nous le verrons. Mais bien qu'immobile et mutique, Sara ne rêve pas. Les visages indistincts – « in a haze » – sont bien ceux de ses tortionnaires – « people were talking and laughing » (237) –, et lorsqu'elle voit leurs « visages déformés ou cachés derrière quelque chose » – « those people whose faces seemed to be unformed or hidden behind something » (237) –, il faut imaginer derrière leurs masques chirurgicaux, une foule de médecins goguenards. Malgré l'impression d'étrangeté que confère le brouillard, la foule est bien là, et jour après jour Sara est conduite sur la table pour y être électrocutée : « They [people working in the hospital] continued to pass her by as she waited... waited for someone to come to her, to talk to her... to help her. They did come to her. They came to prepare her for another shock treatment. Sara wept » (251). Les membres de sa foule n'échappent jamais à leur statut humain, parce que Sara ne blâme aucun monstre et n'a aucun monstre à blâmer. Si « les aspects paranoïaques » de son esprit ont pu lui jouer des tours – comme lorsque son réfrigérateur l'a agressée –, elle est ici aux prises avec des hommes qui à force d'électrochocs, la réduisent à un état végétatif, puis l'abandonnent à son mutisme. Réparaît aussi l'image tragique récurrente des yeux ouverts qu'on arrache à leurs orbites, puisque *le dernier* acte de torture qu'on pourrait infliger à l'être immobilisé et sans voix, consisterait à le priver de ses yeux. Mais si cet acte est le seul que Sara imagine, c'est justement parce que la torture doit durer éternellement, repoussant sans cesse ce dernier acte qui en signerait la fin. La

---

<sup>161</sup> L'image des yeux extraits de leurs orbites est même répétée : « Sara could [...] smell the burning of her own flesh as barbed hooks were thrust into her eyes yanking them out of their sockets » (237).

perversité de la foule éclate dans la façon dont elle réduit Sara à l'état de chose, perpétuellement obligée de la regarder se jouer d'elle.<sup>162</sup>

L'épouvante liée à la foule qui *met en pièces* ne va donc pas chez Selby sans celle de la foule qui « son forfait accompli », ignore sa victime *brisée*.<sup>163</sup> La perversité de cette foule atteint notamment son apogée lorsque Selby parachève l'image de « l'épouvante finale » en effectuant dans *Requiem for a Dream* la synthèse des épouvantes rêvées et expérimentées par les personnages. À la fin du livre, Tyrone est persécuté par les gardes blancs d'une prison du sud des États-Unis, manifestement nostalgiques de la période esclavagiste – « Yoe know somethin, boy, we dont like yoe smart ass New Yawk niggas, yoe know that, boy, uh? yoe know that? Tyrone hanging from his hands, his body jerking with spasms » (277). De son côté Harry, qui voit l'avantage d'être blanc parmi les blancs diminué par le fait qu'il soit un « ami des nègres », souffre également de l'hostilité de cette foule inamicale.<sup>164</sup> Dans ce contexte raciste, le sentiment « d'hostilité générale » – au sens où l'entend Girard – transforme chez Harry l'amputation de son bras nécrosé en un démembrement par les « mâchoires d'un cauchemar » – « the claws of a nightmare » (274) – auquel il ne peut pas échapper :

[H]e was sinking deeper and deeper into it [the nightmare] and closer and closer to the hideous monster that made him try to cry out in terror but no sound came out of his mouth. He [...] knew that if he did not scream soon he would be ripped apart, his flesh and bones shredded by the monster [...] and he became aware that he was struggling to open his eyes as he fought for endless lifetimes to open them before the claws of the monster ripped them out... (275)

L'amputation en tant qu'opération chirurgicale est décrite dans le récit en deux phrases lapidaires : « Harry was unconscious when they wheeled him into the operating room. They amputated his arm at the shoulder and immediately started anti-infection therapy in an attempt to save his life » (273). Elle est par contre par la

---

<sup>162</sup> Sorrentino explique à propos de *Last Exit to Brooklyn* qu'Harry dans « Strike » devait mourir mais que Selby a changé d'avis : « Originally, Selby had Harry dying at the end: to enhance the force of his degradation, his tragedy, he allows him to live [...] » (« The Art... », 342).

<sup>163</sup> L'objet de cet étude étant presque entier compris dans les rapports qu'évoque la colocation dans une même phrase de la *mise en pièces* physique par des monstres et l'esprit d'un personnage *brisé* par la vie.

<sup>164</sup> Un garde déclare au médecin qui doit l'opérer : « Hes a nigga lover, ain yoe boy » (272). Et quand ils examinent le bras gangréné il ajoute, « Yeah, he smell worse than a nigga, and they all laughed » (273).

suite longuement transcrite sous la forme d'un cauchemar dont participe cet extrait empreint de « terreur », où la peur de l'amputation réelle par des médecins devient la peur du démembrement par un monstre. Ce parallèle illustre d'abord le fait que seul le point de vue d'Harry compte : puisqu'il dort pendant l'opération, son opération est transcrite uniquement à travers son esprit endormi. Cependant Selby atteint ici « l'épouvante finale » propre à la tragédie parce qu'Harry n'est pas terrorisé par des médecins, ni par un monstre, mais par son impuissance. Dans ce double démembrement, elle devient le vecteur d'une terreur unique touchant ses deux univers et son sentiment d'impuissance alors qu'il est poussé par des infirmières dans une chaise roulante dans la réalité est transféré et amplifié par son rêve.<sup>165</sup> L'horreur devient ainsi *totale* puisque l'impuissance frappe le héros dans tous les domaines de son existence, et qu'il n'a donc plus aucun recours nulle part contre « une » foule qui va le « mettre en pièces ». L'irruption d'un « monstre » entre Harry et les médecins ici – comme le passage par les Harpies anticipant l'attaque d'Harry par d'autres hommes ailleurs dans *Last Exit to Brooklyn* – lie la foule et la victime dans leur relation perverse, participant d'un seul destin tragique. En effet, bien qu'il ne s'agisse que de deux phrases, le récit est tout de même clair sur le fait que cette opération a pour but de « sauver la vie » d'Harry. D'autre part, c'est parce qu'il a planté l'aiguille de ses seringues encore et encore dans une même veine infectée que les docteurs en sont réduits à cette extrémité.<sup>166</sup> Contrairement à Sara pour qui les électrochocs n'étaient peut-être pas la meilleure solution, Harry n'a pas d'alternative. C'est pourquoi Sara voit une vraie foule, alors que les médecins et les infirmières d'Harry se fondent dans la nébuleuse figure du monstre. L'anonymat de la foule marque la fin tragique des deux personnages, mais c'est seulement avec la fin d'Harry que Selby élabore « l'inévitable fin du pervers tragique ». Comme Harry ne peut pas en vouloir au chirurgien qui lui sauve la vie, ni à l'infirmière qui le rassure dans son lit d'hôpital – « The nurse continued to wipe his face with the cool, damp cloth, Try to relax son, the pain will go away soon » (276) –, le cauchemar prend le relais, et au lieu de représenter un coupable, il désigne une fatalité : il est allongé là,

---

<sup>165</sup> Même s'il y court dans toutes les directions, il n'en est que plus immobile : « the more he turned and ran the more he stayed in one place » (274).

<sup>166</sup> Si l'on peut s'exprimer ainsi, l'« extrémité » consistant justement en l'amputation de cette autre extrémité qu'est son bras.

un bras en moins, et blâmer quelqu'un ne sert à rien. La mécanique des événements l'ayant conduit à cette fin épouvantable est terrible, mais la foule qui accompagne Harry est comme lui dans ce moment final, sans importance : comme les Erinyes mythologiques, ou la plèbe romaine anonyme, elle accomplit son office, parce qu'il ne peut en être autrement.

Dire que chez Selby la fiction est le spectacle de la vie, c'est dire qu'elle est la manifestation de la fatalité inhérente à l'existence : comme la vie, un livre est une histoire dont la fin est déjà écrite. Certaines choses arrivent et d'autres pas, mais c'est sans appel, un jour elles s'arrêtent. Quand, comme dans les récits de Selby, les événements de la vie des personnages sont écrasés par leurs vies rêvées, la fatalité de leur destin n'en est que plus terrible et plus complète. C'est en cela que la fin de Marion qui se prostitue et se retrouve dans différentes positions scabreuses au milieu d'une foule de riches obsédés sexuels, est aussi éclairée par la fin d'Harry. Contrairement à lui, dont le cauchemar éclaire la réalité, Marion vit un cauchemar où elle se conduirait comme dans un rêve. Rien ne paraît lui être infligé contre son gré, mais en comparant les deux derniers passages qui lui sont consacrés, son fatalisme est l'élément terrifiant amorçant « l'épouvante finale » :

Its a little party for some people ah know. Ahll take you there. Who will be cutting up the piece [of heroin] with me? Five other bitches. Youll be *the entertainment*... you know, kind of enjoy each others company, you dig? And he smiled then laughed his Santa laugh as he saw what he meant register on Marions face. And the men? They come later, and Tim laughed so hard Marion started chuckling. What time? You be here by eight. Marion smiled and nodded and Big Tim laughed his Santa Claus laugh. (260, je souligne)

Marion sat on her couch, alone, watching television. When *the entertainment* had finally finished and she was on her way home she had to fight hard to deny what she was feeling. She had been naïve. She had no idea what she was supposed to do with the other girls. She knew what she was supposed to do with the men, but the girls came as a shock. She almost puked. [...] It wasnt only what she had done that was disturbing her, but the ease with which she had done it. And when she got her share of the piece she knew it was all worth it. [...] She hugged herself and smiled, I can always feel like this. (271, je souligne)

L'étonnant ici est qu'entre ces deux passages où il est évoqué par les personnages, devrait se trouver le moment de « l'orgie », et l'on devrait voir Marion encerclée par



des hommes tout au spectacle qu'avec d'autres elle leur offre.<sup>167</sup> Pourtant il brille par son absence, car comme dans le théâtre tragique tout est dit, et rien n'arrive. Les personnages parlent d'un événement passé ou à venir, mais l'événement dont ils discutent n'existe que dans le discours des personnages, qui à ce moment là ne font rien. Or ils remplacent ainsi le présent par le passé et l'avenir, c'est-à-dire qu'ils se « divertissent » du moment qu'ils vivent – ils regardent ailleurs. C'est pourquoi il est intéressant aussi de noter que Big Tim et Marion parlent de cette soirée de débauche comme d'un « entertainment », c'est-à-dire un spectacle divertissant au même titre qu'un programme télévisé. La reprise du mot « entertainment » précisément, est en ce sens explicite. Il est d'abord utilisé par Big Tim comme un doux euphémisme pour parler de la performance de Marion avec les autres filles, l'assimilant à un « spectacle », un « divertissement », ou à un « amusement » – différents sens du mot en anglais. Il ajoute qu'il s'agit « d'une espèce de façon de profiter du fait d'être ensemble » – « kind of enjoy each others company » –, et c'est ce qui provoque « son rire de père Noël », lorsqu'il guète sur le visage de Marion le moment où elle va réaliser ce qu'il entend par là. Pour lui tout est spectacle réjouissant, et il est bien installé dans son rôle de spectateur. Le terme est par contre repris ensuite par Marion qui regarde la télévision, et à ce moment là, le premier réflexe du lecteur peut être de penser qu'elle parle du programme télévisé qu'elle regardait : « elle regardait la télévision. Quand l'émission de divertissement s'était finalement terminée... elle avait arrêté le poste ». Mais il n'en est rien, la suite de la phrase ne laissant aucune ambiguïté sur le fait que le « divertissement » fait bien référence à ses performances sexuelles. Le mot « entertainment » spécialement, mais aussi tout le vocabulaire qui l'accompagne – le maquereau « père Noël », les « gloussements » de Marion, la « petite fête entre amis » – visent à déguiser la vie en un spectacle amusant de la vie, du genre de ceux que propose la télévision. Les deux personnages rivalisent dans l'art de « l'understatement », et ils parlent de la prostitution de Marion comme d'un événement sans importance. Il faut donc distinguer la rhétorique cynique des personnages qui veulent s'amuser ensemble au spectacle futile de l'existence, de

---

<sup>167</sup> Contrairement au livre, l'adaptation filmique représente d'ailleurs furtivement ce moment, comme pour confirmer qu'il est difficile de faire la part du « spectaculaire » et du « racoleur » dans ce type de média reposant essentiellement sur l'image.

l'actrice qui les amuse sans s'amuser, seulement parce qu'elle veut goûter le bonheur d'être seule chez elle.

Notons donc finalement que le destin pervers du héros tragique naît de sa pleine coopération à son épouvantable fin. Seule chez elle, l'actrice repense à son rôle, et elle se dit « naïve » parce qu'elle aurait dû penser avant aux détails spécifiques du spectacle qu'elle et les autres filles devaient donner. Son seul regret n'est pas d'avoir cru pouvoir participer à une orgie pour payer sa drogue alors qu'elle s'en est révélée incapable. Au contraire, elle a joué son rôle à merveille, et regrette seulement de n'avoir pas été assez « bonne » actrice durant la performance qu'elle a accompli avec facilité – « the ease with which she has done it ».<sup>168</sup> Malgré cette réserve, reste donc que Marion se dit heureuse. Peut-être même l'est-elle, car plus sûrement que des détails sordides d'une orgie spectaculaire, l'épouvante tragique comme la perversité naissent du délicat sourire final bien réel de l'héroïne, alors qu'il n'y a vraiment rien d'amusant.

## C/ L'unité d'un monde enfin fondu dans l'immonde

### a) *Le pervers perdu*

Selby décortique dans *Requiem for a Dream* la mécanique du spectacle moderne, où de riches spectateurs qui s'ennuient s'amuse parfois « d'acteurs » – au sens où Marion est une actrice – prêts à tout pour pouvoir eux aussi s'amuser. Cette quête du bonheur permanent – que ce soit dans l'héroïne pour Marion, Harry et Tyrone, ou dans l'idéal télévisé pour Sara – fait du « divertissement de la réalité » l'annonce d'une fin épouvantable. Lorsqu'il trouve une diversion pour penser à autre

---

<sup>168</sup> Notons que la façon dont le terme « héroïne » est gommé pour être simplement désigné comme « a piece » participe de l'art de la périphrase permettant, en en supprimant les aspects les plus glauques, de parler d'une scène terriblement triste en riant.

chose qu'à ce qu'il vit au présent, le personnage de Selby finit mal. Sorrentino écrit dans son article « The Art of Hubert Selby »,

Bad, dishonest writers play on the public's desire to be deluded, and they prosper thereby. Selby wrenches things back into context. [...] As well as being a finished artist, Selby is a meticulous student of the lower-class, the underworld, the dispossessed. (339)<sup>169</sup>

C'est sans doute en « étudiant les dépossédés des classes inférieures » que Selby en est venu à arpenter la fameuse « route antique des hommes pervers ». C'est alors chemin faisant qu'il a passé les limites naturalistes, et découvert sur cette route quelque chose de ce qu'il y a de tragique dans le destin d'un homme, qui qu'il soit. La vie n'a en effet jamais été tissée d'évènements spectaculaires garantissant un amusement perpétuel aux vivants, et il n'y a guère que pour l'immortel qu'elle ne se termine pas trop rapidement mal. Selby déclarait ainsi dans son entretien avec David L. Ulin, « I think the real tragedy of Tralala [...] is that she lives » (24). On peut ajouter qu'elle vit dans un monde spectaculaire, où *montrer* qu'on est démesurément heureux compte encore plus que de savoir ce qu'est le bonheur : « Tralala slowly turned around bouncing them hard on her hands exhibiting her pride to the bar and she smiled and bounced the biggest most beautiful pair of tits in the world on her hands and someone yelled is that for real and Tralala shoved them in his face and everyone laughed and [...] » (101). « Est-ce que c'est vraiment réel », en effet ? Il ne s'agit pas de l'exhibition de la poitrine d'une femme, qui à elle seule ne suffirait sans doute pas, mais du spectacle de « la plus grosse et la plus belle poitrine du monde ». Dans la nouvelle il est constamment fait référence à la « fierté » qu'inspire sa poitrine à Tralala du fait qu'on la regarde – « All the drunks gave her the eye. And stared at her tits » (85) –, et ce spectacle récurrent de Tralala exhibant sa poitrine dans l'allégresse est une allégorie moderne en valant bien une autre. Bien qu'on puisse plus spontanément l'attribuer à un auteur naturaliste trivial, ou même à un existentialiste pessimiste, elle illustre la fin tragique de tout homme ayant à cœur de trouver le rôle qu'il doit assumer dans le grand spectacle de la vie. En effet tout le monde s'amuse, Tralala la première, et tout se passe comme si elle se réjouissait de

---

<sup>169</sup> Significativement pour nous, c'est un extrait de la tragédie de *Faust* que Gilbert Sorrentino choisit comme épigraphe à son article : « Faustus: How comes it, then, that thou art out of hell? Mephistophiles: Why, this is hell, nor am I out of it » (335). Les personnages de Selby ne sont pas au paradis, ni en enfer non-plus. Ils sont au monde, qui est les deux à la fois tant qu'on vit.

donner à chaque fois à son auditoire exactement ce qu'il attend. Dès les trois premières phrases de la nouvelle, cette forme d'amusement est très clairement établie : « Tralala was 15 the first time she was laid. There was no real passion. Just diversion » (83). La quête de « divertissement » – « entertainment » – de Tralala dans *Last Exit to Brooklyn*, des personnages de *Requiem for a Dream*, de tous les personnages de Selby correspond au désir de « se faire des illusions » – « to be deluded » – qu'évoque Sorrentino. Mais si Tralala se divertit, et son public aussi, le lecteur n'a pas ce loisir. Selby remet les choses dans leur « contexte », comme le note encore Sorrentino, et montre combien ses personnages payent cher le prix du divertissement d'une vie qu'ils n'aiment pas.

C'est à ce niveau que « l'identité tragique du texte » – alors élevé au rang de tragédie – rejoint le thème de l'identité traité par le récit. Selby perpétue le plus efficacement « le mythe de l'échec du mythe » dont parle Barthes quand il fait un spectacle de la fin épouvantable des personnages du livre, qui parce qu'ils ont cédé à leur désir de divertissement, peuvent idéalement pousser un lecteur à s'interroger sur la place des illusions dans la vie. Une remarque de Kenneth John Atchity explicite ce mécanisme particulier des fictions excédant leur supposé rôle de divertissement aux yeux d'un public en attente d'illusions :

In my review of *Requiem* in the *Los Angeles Times*, I wrote of the “self-destructive maelstrom which drowns self and drowns dreams because its vortex is motivated from external rather than internal values.” Selby responded (in a letter, Dec. 21, 1978) :

“[...] Isn't it so tragically true that we absorb outside values and allow them to control our life, and its destruction, and never stop to look within to try and determine what our values are, or if we even have any. When we do look within its to, reshape the image of the world, rather than trying to find the essence of us.”

Vision of the world must, as the Athenians recognized long ago, begin with introspection. Satori: do not look for the way; you are already there. Vision, then, is not function – its identity. How you see yourself and the world is what you are, is who you are. And society? We are what we say we see together. (405)

Quand Marion et Big Tim se divertissent du présent en parlant de l'avenir et du passé – comme nous l'avons vu –, ils refusent l'introspection en se réfugiant dans ce qui

*n'est plus* et ce qui *n'est pas encore*.<sup>170</sup> On atteint en fait chez Selby ce paradoxe qui veut qu'alors que le texte est essentiellement tissé des pensées des personnages, jamais aucun d'eux ne s'interroge sur qui il est. Significativement aussi, cette question est extériorisée puisque c'est quand ils sont présentés parlant qu'ils abordent le problème de l'identité. La repousser hors d'eux, dans le discours, est une façon pour les personnages de faire comme si elle ne les concernait pas. Dans *Requiem for a Dream*, alors qu'Harry prépare la drogue qu'ils vont s'injecter dans les veines, le personnage de Marion déclare notamment :

Shakespeare said, This above all, unto thine own self be true. Polonius may have been a fool but there is a great deal of wisdom in that line. I think that's one of the problems with the world today, nobody knows who they are. Everyone is running around looking for an identity, or trying to borrow one, only they don't know it. They actually think they know who they are and what are they? They're just a bunch of *schleppers*—Harry chuckled at the way she spit the word out and the intensity with which she spoke—who have no idea what a search for personal truth and identity really is, which would be alright if they didn't get in your way, but they insist that they know everything and that if you don't live their way then you're not living properly and they want to take your space away... [...] they just can't believe that you know what you are doing. (129)

Ce long passage est une tirade attribuée au personnage de Marion, mais il met aussi en jeu le point de vue du personnage d'Harry, qui en tant que spectateur privilégié de la diatribe dans laquelle se lance Marion, s'amuse de ses propos. Notamment du mot « *schleppers* », qu'elle emprunte pour l'occasion à la mère juive d'Harry, se rendant par là même coupable du péché « d'emprunt d'identité » qu'elle n'a pas de mot assez dur pour désigner chez les autres – n'étant pas juive elle-même.<sup>171</sup> La démonstration de Marion peut séduire le lecteur moderne – concerné notamment par le besoin très actuel de connaître « la recherche d'une vérité personnelle » –, mais elle s'effondre si ce dernier met en relation la façon dont Marion accuse les autres de s'immiscer dans

---

<sup>170</sup> Sans ré-insister sur ce point, notons que si ce refus de savoir qui on est – un de plus – préoccupait déjà les Athéniens, il agitait aussi les personnages de leurs tragédies.

<sup>171</sup> À propos du Harry de *Last Exit to Brooklyn*, Sorrentino use aussi d'un terme qu'il aurait pu emprunter à la mère d'Harry dans *Requiem for a Dream* : « Harry is, absolutely, a *schlemiel*: without that word's humorous connotations. There is no area of his life in which he is successful. As husband and father, he is inept and psychotic. As worker, he is sloppy and lazy. [...] And finally, when he succumbs to his desire to become an overt, active homosexual, he picks on a little boy in his own neighborhood. A loser, a suicidal character all the way » (340).

une vie qu'elle pense maîtriser très bien sans eux, avec la façon dont son thérapeute abuse d'elle sexuellement en profitant de son problème d'addiction à l'héroïne.<sup>172</sup>

La théorie de l'autre instable, inutile et intrusif s'écroule en effet assez rapidement quand elle est portée par un personnage pour qui la quête existentielle se résume à plusieurs psychothérapies ratées. Ainsi sans invalider totalement le raisonnement de Marion, ce tourbillon d'impressions qu'elle nous livre en ce point du récit encourage au doute et à le faire entrer en résonance avec le contexte global de l'œuvre pour construire le sens page à page. Mieux encore, lorsqu'elle cite Polonius faisant la leçon à ses enfants et attribue les propos directement à Shakespeare, Selby place le raisonnement de Marion dans un contexte encore plus vaste. Ce détour intertextuel permet de penser que Marion, comme Polonius, a un rapport pervers à l'autre, qui qu'il soit, car se fier à soi-même signifie pour elle qu'il ne faut pas se fier aux autres. Pourtant Marion se fie déjà à un autre – un autre qui se révèle même être plusieurs, si à travers Polonius comme elle, on entend Shakespeare – pour commencer à justifier l'impression qu'elle ne peut se fier à personne d'autre qu'elle-même. Ce qui choque d'abord chez cet autre lointain et mal identifié – qui « pourrait bien être un imbécile », mais auquel elle veut se fier quand même –, est son caractère lointain justement, et difficilement identifiable, qui vient souligner l'absence des autres dans la vie de Marion. Certes elle parle à Harry, mais elle ne lui demande pas son avis, et à part lui, les autres dont elle méprise l'opinion n'existent que dans son discours, et n'ont pas leur mot à dire dans le roman. Ce qui choque aussi quand elle décide de se fier à elle-même, tient enfin au fait que nier l'opinion des autres ne définit en rien l'expression « soi-même » à laquelle elle s'accroche. Polonius était pour elle un imbécile notamment, et pourtant il voulait aussi se fier à lui-même. Et comme il ne se considérait pas lui-même comme un imbécile, se fier à elle-même ne la protégera probablement pas non-plus d'être traitée d'imbécile à son tour. En somme se fier à elle-même signifie dans sa bouche ne plus faire confiance aux autres, ce qui ne l'avance malheureusement pas beaucoup sur le chemin de la définition de « soi-même ».

---

<sup>172</sup> Le fait que son *thérapeute* abuse d'elle n'est évidemment pas neutre. Il met en relief le cynisme d'une époque prompte à faire de l'analyse psychologique une valeur unilatéralement positive en soi, alors qu'on peut croire avec les tragiques de toute époque que certains recoins de l'esprit sont assez terrifiants pour qu'on ne leur cherche pas un sens à tout prix.

Le pervers tragique est perdu – désorienté mais aussi perdu d'avance, mort en suspens – parce qu'il ne sait pas qui il est, ni qui sont les autres, et qu'il ne sait pas surtout s'il a raison de vivre comme il le fait. L'incertitude, l'ambivalence et la problématique du doute transparaissent de façon exemplaire ici dans l'emploi de l'expression « today, nobody knows who they are », au lieu de « today, nobody knows who he is ». Dans la partie grammaticale du dictionnaire *Harrap's*, les auteurs notent que « l'emploi de *they* collectif est devenu très courant, pour renvoyer à *somebody, someone, anybody, anyone, everybody, everyone, nobody, no one*. Le *they* collectif évite le *he or she* maladroit [...] comme pronom collectif mis pour 'les gens' ». Cette évolution du langage validée par l'usage – la façon dont les gens utilisent aujourd'hui un pluriel à la place d'un singulier –, fait que l'inconnu longtemps singulier, est devenu « un inconnu pluriel ». Ainsi il est d'abord possible de penser que Marion s'exclut en se plaçant en accusatrice unique qui pointe vers la multitude qui contrairement à elle ne comprend pas : personne ne sait ce qu'est une quête identitaire sauf elle, puisque c'est « *they* » – les gens – qui ne *sait* pas. Mais ce mélange des genres, et particulièrement du nombre, fait que cet emploi du pluriel après « nobody » paraît surtout indiquer la nature plurielle de l'individu. Traduite littéralement en effet, l'expression « personne ne sait qui ils sont » dans ce contexte induit plutôt que les propos prêtés à Marion accusent l'individu moderne d'ignorer sa complexité en se rêvant une personnalité qui unirait toutes les facettes hétérogènes qui le composent. Elle correspond en somme plutôt à l'expression « Je est plusieurs » qu'à « l'autre est un imbécile ». Comme le confirme la suite : « Everyone is running around (...) only they dont know it ». Chacun tourne en rond, c'est à dire chaque individu, sans exception. L'irruption du pervers perdu sur la scène tragique est en fait celle de n'importe quel homme qui se perd à force de n'en jamais finir d'arriver au même endroit : là où il ne sait plus, et doit tout réinventer sans l'aide de personne.

#### *b) La tentation du nihilisme*

La tragédie de l'homme qui vit n'a pas d'époque, et s'il fallait énoncer une certitude sur ce qu'elle est, peut-être pourrait-on alors sans trop s'avancer affirmer

qu'elle représente un homme hagard sur une route vers le néant. La façon dont Selby fait un spectacle tragique des fictions *perverses* que s'inventent des personnages rêvant leurs vies, emprunte aussi certainement à un auteur tel que Sade : « Les héros de Sade sont des somnambules en plein jour. La stupéfaction d'une âme devant elle-même, tel est le vrai sujet de cette histoire » (Klossowski, 152).<sup>173</sup> La désacralisation chez ces deux auteurs ne consiste pas seulement à tuer un Dieu, qui pourrait alors être remplacé par un autre. Il s'agit d'animer un monde où *plus rien* n'est sacré. Ça n'est cependant pas seulement affaire d'images glauques ou d'actes atroces qu'un auteur peut faire subir à ses personnages. Les liens les plus intéressants entre les textes de Selby et ceux de Sade tiennent à ce qu'ils expriment, au-delà de la forme donnée à cette expression. Klossowski note que, « Sade voulait substituer à la fraternité de l'homme naturel, cette solidarité du parricide propre à cimenter une communauté qui ne pouvait être fraternelle parce qu'elle était caïnique » (73).<sup>174</sup> Le parricide pour Klossowski correspond aussi bien au meurtre d'un père, qu'à celui d'un roi ou d'un Dieu.<sup>175</sup> C'est la figure tutélaire régulant la vie d'un peuple qui doit être abattue, et surtout pas remplacée, pour qu'enfin règne sur sa vie le pervers tragique. Dans *Waiting Period*, le personnage paraît livré à lui-même, et c'est fatalement par un raisonnement pervers que tenté par le suicide d'abord, il en vient à force de logique ensuite, à tuer les autres. La même logique perverse est à l'œuvre dans *The Room*, quand seul dans sa cellule, un prisonnier convoque les hommes qui à l'antiquité scrutaient les cieux, pour les juger responsables du temps qui en passant l'écrase. George Steiner nous dit notamment que

l'action tragique [...] naît de la manière dont les personnages adoptent des positions abstraites et y restent fidèles jusqu'à la mort. [...] On nous montre comment l'élégance extérieure et la logique apparente de la grande manière

---

<sup>173</sup> Klossowski fait référence à Florville dans *Crimes de l'amour*, qui « est à elle-même une énigme », et qui comme le Harry du *Demon*, « met fin à ses jours devant l'énormité de ses crimes » (152). Nous avons aussi déjà noté que Pierre-Yves Pétilion relevait à propos de la fin de la nouvelle « Strike » dans *Last Exit to Brooklyn*, que la façon dont « Harry [est] empalé sur un pieu de clôture » lui fait penser au « Golgotha revu par Sade ou Krazy Kat » (311) – juste avant d'entamer la partie concernant le « Naturalisme Moderne ».

<sup>174</sup> Pour Selby aussi, nous l'avons vu dans *Waiting Period*, la communauté humaine est une fraternité de meurtriers depuis Abel et Caïn. Puisque Klossowski parle de « caïnique », notons que souvent elle est aussi pour Selby « cas-inique ».

<sup>175</sup> La mention du roi est plus particulièrement pertinente pour Sade, qui a écrit durant la révolution française. Dans un empire grec un tragédien parlera d'un empereur, alors qu'en démocratie, Selby parle d'un président et de son gouvernement.



verbale peuvent cacher ou glorifier jusqu'au plus vil et au plus meurtrier des desseins politiques. (65-66)<sup>176</sup>

Le pervers est toujours un homme avançant seul dans la vie, et il devient tragique quand il trouve cette solitude intolérable, tout en se sentant incapable d'y échapper autrement qu'en cessant sa marche. Le motif de l'enfermement déjà relevé chez Selby, dont on a trouvé l'écho chez les naturalistes et les existentialistes français, est capital dans le développement de la perversité. Le fait que Barthes en arrive à parler à propos des tragédies classiques de Racine, d'un « sadisme racinien » à l'œuvre dans l'élaboration des « frustrations » (*Sur Racine*, 39), permet d'aller encore plus loin en évoquant un « sadisme selbien » au cœur de ses récits tragiques.<sup>177</sup> Enfermé en lui-même et renvoyé en lui-même lors de ses brèves et désastreuses tentatives d'excursion dans le monde, le personnage chez Selby en est réduit aux « positions abstraites » qu'il élabore. Le complexe de la créature sans Dieu errant hébétée dans un monde qu'elle ne comprend pas est le complexe du pervers tragique n'ayant de cesse de fuir – de « s'abstraire » – et d'échouer dans sa fuite.

Le prisonnier de *The Room* fuit dans le concept de temps, et il élabore un raisonnement tortueux mêlant de grandes idées à un discours ordurier pour mieux faire oublier l'incongruité des raisons qu'il invoque pour expliquer l'horreur qu'une journée en prison représente à ses yeux :

And those crazy old bastards spent their whole rotten lives watching the stars, and all that shit, to figure where theyll be. All screwed up with time. No telescopes. No watches. Just trying to figure out time. Thousands of them for thousands of years. Just sitting on their asses staring at the sky. All screwed up with time. Just worrying about the stupid stars and planets [...] They had to be nuts. (13)

Quand un « passé lointain » fait irruption dans une œuvre de Selby, nous sommes donc souvent loin des tragédiens classiques et « du prestige » qu'ils y puisèrent – si l'on en croit la définition de Maurice Martin déjà citée. Le personnage considère au

---

<sup>176</sup> Il s'appuie plus particulièrement ici sur le *Pompée* de Corneille.

<sup>177</sup> L'étranger de Camus et le prisonnier de Selby peuvent alors être perçus comme des variations sur le thème du « [p]athos de l'emprisonnement et de l'impuissance, de l'impatience d'être une créature. Car c'est bien l'être ici [chez Sade] qui est éprouvé comme la prison ultime, l'enceinte la plus extérieure ; et la durée dans le temps insupportablement long et vide comme l'enchaînement à sa propre condition » (Klossowski, 139). La citation est extraite d'un chapitre ayant pour titre, « Sous le masque de l'athéisme ». Parce qu'à trop attaquer Dieu ou les valeurs chrétiennes, on finit par leur donner une importance troublante, en contradiction avec ce que voudrait être l'athéisme.

contraire que l'histoire de l'humanité est une somme de quêtes aussi vaines que celle des hommes qui ont cherché des réponses à leurs questions dans l'observation des étoiles. Cependant s'il en fait la cause de ses tourments, sans doute faut-il quand même s'arrêter sur la façon dont le transfert s'opère dans le texte de Selby : « Sitting on around for the next 24 hours waiting to fall asleep. Sitting on the edge of a bunk, or something, staring at a goddamn wall » (14). En effet, le fait que pour le personnage « hier » soit donc comme « aujourd'hui » un petit cercle de vingt-quatre heures identique à « demain », ne justifie pas forcément qu'il faille s'en prendre à l'infinie « perte de temps » que constitue l'histoire de l'humanité – « Krist, what a stupid waste of time » (13). Même si l'analogie entre la segmentation abstraite du temps et l'absurdité de la répétition de ces segments de 24 heures est séduisante – comme dans le cas de Marion dans sa « tirade identitaire » –, la justesse du raisonnement ne doit pas faire oublier qu'il est tenu par un pervers. Car s'il s'en prend à l'humanité et au concept de temps, c'est pour mieux ne pas penser aux raisons qui l'ont amené en prison, et bien qu'elle soit passionnante, « l'archéologie du temps » n'est guère plus pour lui qu'une diversion de plus lui permettant de ne pas méditer sur sa possible culpabilité.

Ainsi en se jetant dans l'ornière de la quête des raisons de l'invention de la « temporalité », le personnage perd du temps d'une part, mais il gagne du temps d'autre part, en repoussant le moment de s'interroger sur lui. On pense encore à Polonius, que Selby cite dans *Requiem for a Dream*, et qui déclare à la mère d'Hamlet quand s'ouvre l'acte II :

My liege, and madam, to expostulate  
 What majesty should be, what duty is,  
 Why day is day, night night, and time is time  
 Were nothing but to waste night, day and time.  
 Therefore, since brevity is the soul of wit [...] I will be brief. Your noble son is mad:  
 Mad Call I it; for, to define true madness,  
 What is't but to be nothing but mad?  
 But let that go.

Ce « let that go » lâché par Polonius se fait l'écho du « Let it be » d'Hamlet (304, V, 2), lorsque ce dernier s'adresse à l'auditoire, sans qu'on sache vraiment s'il s'agit seulement de celui formé par les autres personnages autour de lui, ou s'il faut aussi y

ajouter les spectateurs dans la salle, et pourquoi pas, jusqu'au lecteur de la pièce. Cette expression de la vanité des choses est chez Shakespeare ouvertement lié au problème de la folie d'Hamlet : d'abord par Polonius qui parle d'Hamlet, et ensuite par Hamlet lui-même, lorsqu'il s'empoisonne à la fin et prononce ces mots. La folie est donc étroitement liée à cette formule, « ainsi soit-il » – « let it be » –, que le héros perdu prononce quand il abandonne sa marche, s'arrête et meurt. Mais la même formule chez Polonius accentue l'excès contraire, qui veut qu'on se rende fou à trop vouloir préciser les choses en insistant encore et encore. Chez Selby par contre, aucun point de vue extérieur ne vient dénoncer dans le récit la folie du personnage. Il est le seul qui a droit à la parole, et ce sont donc naturellement les autres qui sont fous – « crazy old bastards ». Cependant, le texte entier témoigne de la façon dont un individu se rend fou à force d'interrogations le faisant s'éloigner de plus en plus d'un quotidien qui aussi terrible soit-il, constitue la seule chose qu'il *est*.

Au terme de cette étape sur « la route antique des hommes pervers », subsiste donc l'image de l'homme seul, tout entier à sa tragédie, et voué à une fin qu'il précipite à force de se heurter sans cesse à son inéluctabilité. Reprise et transformée sans cesse par nombre d'écrivains, cette image demeure le noyau d'une littérature particulière, qui justement parce qu'elle est polymorphe, évite l'écueil d'une répétition stérile. Steiner encore, dans *La mort de la tragédie*, insiste sur le fait que,

L'histoire du grand théâtre abonde en plagiat de génie. Les élisabéthains en particulier avaient librement pillé partout où tombait leur regard ; mais ce qu'ils prenaient, ils le prenaient en conquérants, non en emprunteurs ; ils le dominaient et le transformaient à leur mesure propre avec l'orgueilleux dessein de surpasser ce qu'on avait fait avant eux. (49)

Quand Selby cite nommément Shakespeare, ou qu'il lui « emprunte » les tirades les plus emblématiques de ses pièces pour construire ses romans, il ne lui fait pas l'injure de sournoisement le plagier. Bien au contraire, en « conquérant » il affirme l'importance de ce qu'il a vu chez lui, de ce qu'il a vu grâce à lui et de ce qu'il voit aujourd'hui. Il ne fait pas mystère de « l'orgueilleux dessein » qui dès lors germe en lui, de porter son propre regard sur la même existence, et en préférant le roman au théâtre, il « domine et transforme à sa propre mesure » un héritage qui sinon serait trop lourd à porter. C'est sans doute le même élan qui lui fait déclarer à David L. Ulin dans un entretien, « If you're going to imitate somebody, imitate Melville, for

Christ's sake » (30). Il l'imite en effet, parce que Melville imita avant lui ceux qui décidèrent de donner un nom à cette « route antique », et peut-être même au-delà de l'*Ancien Testament* qui lie sans détours ces deux imitateurs :

So, therefore, that mortal man who hath more of joy than sorrow in him, that mortal man cannot be true—[...] The truest of all men was the Man of Sorrows, and the truest of all books is Solomon's, and Ecclesiastes is the fine hammered steel of woe. "All is vanity." ALL. This willful world hath not got hold of unchristian Solomon's wisdom yet. But he who dodges hospitals and jails, and walks fast crossing grave-yards, and would rather talk of operas than hell; calls Cowper, Young, Pascal, Rousseau, poor devils all of sick men; and throughout a care-free lifetime swears by Rabelais as passing wise, and therefore jolly;—not that man is fitted to sit down on tomb-stones, and break the green damp mould with unfathomably wondrous Solomon. (*Moby Dick*, 405)

Selby a choisi comme épigraphe à la première nouvelle de son premier livre justement, le même extrait de l'*Ancien Testament* : « For that which befalleth the sons of men befalleth beasts; even one thing befalleth them: as the one dieth, so dieth the other; yea, they have all one breath; so that a man hath no preeminence above a beast: for all is vanity » (Ecclesiastes 3:19). Mais Melville ajoute, « there is no folly of the beasts of the earth which is not infinitely outdone by the madness of men » (*Moby Dick*, 369). Sans cesser donc de préciser les limites de l'*imitation* chez Selby, il s'agit de poursuivre cette fameuse « route » que suivirent aussi d'autres tragédiens tels que Melville ou Dostoïevski, pour étudier comment *comme* eux, Selby dépasse à *sa propre manière* la tentation du nihilisme que peut inspirer un monde sans Dieu, où plus rien n'est sacré et donc tout est permis.



## Deuxième partie - Soi-même comme un autre : méprises et rêve de maîtrise

Le constat de la solitude existentielle de chacun des êtres qui alimentent cette somme d'individus qu'on appelle humanité est une première impression, quelque peu paradoxale, de la mystérieuse unité des hommes qui transparait dans les œuvres d'Hubert Selby Jr.<sup>178</sup> L'étude de la dimension naturaliste de l'œuvre de Selby aura notamment permis d'étudier comment elle montre l'homme en proie à son environnement, c'est-à-dire principalement aux autres hommes. Cependant l'effacement progressif de cet environnement et le recentrage sur les impressions de l'individu aura aussi déplacé la problématique strictement naturaliste de l'homme déterminé par le monde, Selby travaillant à l'exploration des échanges entre les deux. Sans porter de jugement donc, ni dire s'il y a là motif à s'en réjouir ou à le regretter, notons que dans un livre de Selby tous les hommes sont seuls, et c'est pourquoi ils forment un tout, qu'on appelle les hommes. Rappelons-le avec Kundera, « L'unité de l'humanité signifie : personne ne peut s'échapper nulle part » (*L'Art du roman*, 26), et en aucun cas qu'il n'y a d'unité que dans la fusion totale et harmonieuse de ses éléments.<sup>179</sup> Au bout du naturalisme existentiel qu'il dépasse, se trouve la tragédie particulière des personnages qu'il met en scène, et qui tire toute sa force de la faillite à trouver la paix, de l'état de panique auquel ils sont livrés, et du fonctionnement par opposition systématique auquel ils sont réduits. En somme chez Selby comme chez bien d'autres, les genres littéraires spécifiques cèdent le pas à l'utilisation de tous les moyens nécessaires pour exprimer ce que c'est que vivre, non pas comme on doit, mais comme on peut.

---

<sup>178</sup> Paradoxale en effet, puisqu'alors qu'on s'attache à désigner un ensemble, il se trouve qu'il se définit comme une somme d'individualités unies par leur sentiment d'être désunis. En termes mathématiques nous n'aurions donc pas «  $1+1=2$  », mais quelque chose comme «  $1+1= [1+1]$  ».

<sup>179</sup> Kundera ajoute, « Et qu'est, en ce cas là, la solitude ? Un fardeau, une angoisse, une malédiction, comme on a voulu nous le faire croire, ou, au contraire, la valeur la plus précieuse, en train d'être écrasée par la collectivité omniprésente ? » (28). La question mérite d'être posée, surtout si l'on veut comme nous maintenant, mettre en relief « la collectivité écrasante » qui parfois même cohabite en un seul homme.

C'est donc la mise en scène de leurs choix discutables, objets des discussions qu'ils ont entre eux et surtout avec eux-mêmes, qui a guidé et guidera encore cette étude de personnages présentés comme étant soumis à des règles qu'ils ne comprennent pas. Leur questionnement permanent culmine alors en un choix unique, lorsqu'ils rejettent finalement tout en bloc, et que nous avons désigné comme la tentation du nihilisme. Il faut ainsi voir dans l'apparente « grossièreté » – à tous les sens du terme<sup>180</sup> – des romans de Selby une prise de position fuyant la compromission et s'assurant pour ce qu'elle est : un jeu simple dont les règles n'ont de complexe que le caractère fuyant de l'établissement de leur fondement. Sans se leurrer sur la possibilité de définir ce fondement, il sera tout de même question de ce jeu ici, qui fait qu'un personnage surgit du texte d'un auteur et n'existe que tant qu'il parle, c'est-à-dire tant qu'il y a des mots pour le représenter.

La volubilité du récit qui semble se déverser sans ordre et sans mobile se fait en effet l'écho du caractère plus essentiellement insaisissable de personnages à la recherche d'une origine stable pouvant constituer le socle du développement d'une vie apaisée. Il s'agira en somme, à travers les échanges entre le fond – l'étude de l'existence – et la forme – la mise en texte de cette étude –, d'affirmer l'artificialité de la notion de choix en confrontant la quête d'emprise à son pendant, la perte de contrôle. Une fois écrit un texte, tout structuré qu'il soit, prend place dans l'existence et n'échappe pas plus que les personnages qui l'agitent aux errances auxquelles il fait écho. Ainsi l'on verra comment de méprises en rêve de maîtrise, l'individu moderne *représenté par Selby* souffre de ne pas parvenir à s'affranchir de l'obsession d'échapper à la précarité de sa condition.<sup>181</sup> Car une fois dépassée l'illusion du contexte – de l'environnement – proposée par les ouvrages de Selby, chacun de ses personnages rappelle que vouloir s'échapper c'est d'abord vouloir échapper à *soi-*

---

<sup>180</sup> Ses romans semblent être à la fois l'œuvre d'un caricaturiste au trait « grossier » – traçant des portraits « sans finesse » –, et tissés des discours de personnages souvent « grossiers » – « proprement orduriers » dans leurs propos, si l'on peut se permettre l'expression, de prime abord quelque peu antinomique.

<sup>181</sup> Nous ne disons pas ici que Selby est, en personne, le représentant de l'individu moderne. Ce sont ses personnages qu'il crée comme autant de représentants du nébuleux « individu moderne ». Nous profitons seulement de ce flottement sémantique pour rappeler qu'on ne peut pas l'exclure tout à fait.

même, échapper au monde et à ceux qui le peuplent ne consistant qu'en un moyen d'arriver à cette fin. Ils rappellent aussi que c'est impossible.





## Chapitre 4

### Le développement de « Harry » : archétype de « type » archaïque et avatar cosmique

Se poser la question de la singularité d'un individu se sentant isolé au milieu de ses semblables, c'est d'abord étudier les rapports complexes qui unissent le personnage Harry et ses doubles, qui sont depuis le début au cœur du travail littéraire de Selby. Comme le souligne par exemple Dennis L. Weeks, « his 1986 *Song of the Silent Snow* is a collection of fifteen short stories about the character Harry, who is portrayed differently in each story » (50). Ces propos doivent être modérés car dans chacune de ces quinze histoires il n'est pas expressément fait référence à un personnage central prénommé Harry, et s'il s'agit d'une interprétation possible, on ne peut passer outre l'étude des raisons qui poussent Weeks à considérer les différents personnages de ce recueil comme les déclinaisons d'un seul et même Harry. De plus, même si ce recueil de nouvelles suffirait à établir la problématique d'un attachement particulier à ce prénom, il faut ajouter qu'apparaissent dans toute l'œuvre de Selby des personnages nommés Harry, et qu'ils en sont même souvent le fondement. Or bien que toutes les histoires que nous propose Selby ne soient pas celles du même individu, il paraît pourtant bien s'agir du même type de personnages, ou encore, de la représentation d'une même personnalité qui traverse son œuvre.

Dès lors l'objectif est de comprendre les subtilités de cet apparent paradoxe faisant qu'un Harry particulier semble être strictement différent de chacun des autres, tout en portant la trace du même dans chaque histoire. Chacun d'eux est certes présenté « de façon différente » – « *differently* » selon Weeks –, ce qui implique d'abord des variations dans les points de vue – de l'auteur qui les construit et des lecteurs qui les perçoivent –, mais il s'agit moins d'un seul et même personnage que Selby éclate et décline différemment à chaque fois, que de différents personnages qui se regroupent et convergent par le biais d'un seul et même prénom. La variation dans

la perspective que mentionne Weeks lorsqu'il écrit qu'ils sont présentés « différemment » en somme, invite à ne pas trop rapidement conclure qu'ils sont différents, et à s'attarder plutôt sur le problème du regard différent qui est porté sur eux. La quête est donc bien dirigée vers ce qui est commun aux personnages au-delà de leurs différences apparentes, même si le nom propre « Harry » est dans ce cas conçu – c'est aussi le cas d'autres noms, et des moins propres – comme un contenant reconnaissable mais vide, une forme d'étiquette que l'on reconnaîtra aussi facilement qu'il sera difficile de savoir ce qu'elle recouvre exactement.

## A/ "*Litter-Harry*", la littérature d'Harry l'ordure

### a) *La communauté des Harry : d'une singulière multiplicité*

Une fois noté pour commencer que cette foule que constituent tous ces Harry est d'abord par ce prénom réunie, encore faut-il préciser la nature de ce lien. Décider d'appeler tant de personnages Harry n'est pas neutre puisque ce prénom est, qu'on le veuille ou non, un facteur formel d'unité : c'est la trace de l'identique chez des personnages de prime abord présentés comme étant différents les uns des autres. En effet, bien qu'ils appartiennent à des livres et à des histoires différents, et qu'ainsi changent l'espace et le temps fictionnels, le simple fait que ce prénom demeure et traverse l'œuvre de Selby ne peut dispenser de la question de leur possible « filiation littéraire ». Ainsi s'il fallait trouver trace de la genèse littéraire d'un hypothétique Harry ayant fondé les autres dans l'ensemble de son travail, il faudrait sans doute la trouver dans *Song of the Silent Snow*, le recueil de 1986 au sein duquel il prolifère plus que d'accoutumée.<sup>182</sup> Selby présente notamment dans trois de ces quinze nouvelles, trois étapes de la vie d'un homme : le livre s'ouvre sur le violent souvenir

---

<sup>182</sup> Il faut noter qu'il n'est pas forcément paradoxal de trouver sa naissance 23 ans après sa première apparition dans la mesure où Selby avait rédigé la plupart des nouvelles de ce recueil avant même la rédaction de *Last Exit to Brooklyn* en 1964.

d'enfance d'un narrateur anonyme qui refusait la victoire aux dés d'un camarade dans l'histoire « Fat Phils Day » – « Sal toleim he/d play until he crapped out or we/d kill him » (SSS, 12) –, puis la onzième nouvelle « Puberty » met en scène un adolescent en proie à un fort sentiment d'isolement – « The boy [...] felt even more cut off from his friends and his familiar world » (SSS, 147-148) – et il se termine sur l'expérience mystique d'un personnage cette fois expressément nommé Harry dans la dernière nouvelle éponyme « Song of the Silent Snow », où il est décrit comme piégé « in this strange area between sleep and wakefulness » (SSS, 202).<sup>183</sup> Ainsi le lecteur est confronté à l'enfance, au passage à l'âge d'homme et à la mort symbolique<sup>184</sup> : trois temps différents d'une vie, appartenant à trois nouvelles différentes et respectivement attribués à trois personnages différents. Or ce sont trois étapes qu'il est tentant de réunir en une seule vie d'homme tout en profitant du fait que dans cet exemple les deux premiers soient anonymes pour en faire la vie du troisième : le personnage Harry. Cette vie serait alors jalonnée des souvenirs d'une enfance dominée par le sentiment d'injustice dans un monde violent, du terrible isolement d'un être allant grandissant et des étranges introspections d'un adulte confronté à ce qu'il ressent.<sup>185</sup>

Mais jouer ainsi des symboles et profiter des zones d'ombre et de liberté que permet la littérature n'est pas suffisant pour dépasser le vague soupçon de l'existence littéraire de *l'archi-Harry*, pour user d'un terme aux sonorités derridiennes, et il semble important d'affirmer qu'il n'y a pas d'ambiguïté sur les frontières séparant un Harry d'un autre dans l'œuvre de Selby. Il ne s'agit absolument pas d'un personnage décrit à différents stades de la même vie : quand apparaissent aux yeux du grand-public les premiers Harry en 1964 dans *Last Exit to Brooklyn*, ce sont de petites frappes, des soldats ou des travailleurs en grève – respectivement dans, « Another Day, Another Dollar » et « The Queen is Dead », dans « Tralala », et dans « Strike »

---

<sup>183</sup> On note dans ces extraits la forme « he/d » pour « he would ». La substitution du signe « / » à l'apostrophe dans la contraction constitue l'une des expériences de Selby pour jouer sur la vitesse de lecture en vue d'adapter les rythmes de l'écriture et de la parole. Nous reviendrons plus longuement sur ce « réalisme expérimental ».

<sup>184</sup> Mort symbolique qu'évoquent à la fois « cet étrange endroit entre le sommeil et l'état de veille » et la perception paradoxale d'une « *chanson de la neige silencieuse* ».

<sup>185</sup> Vie allant progressivement de la reconnaissance de la violence du monde extérieur à l'enfermement en soi, et traçant ainsi bien « la route antique des hommes pervers » qu'Harry selon nous, parcourt avec les tragiques.

–, et lorsque le Harry héroïnomane des bas fonds du Bronx de *Requiem for a Dream* succède au Harry yuppie de *The Demon*, il est alors évident que si ce prénom unit ces personnages c'est de façon plus subtile qu'en leur attribuant les mêmes expériences de vie. C'est au sein de *Song of the Silent Snow*, qu'il est tentant d'assimiler au recueil des vies rêvées d'un personnage nommé Harry, que cette unité au-delà de l'expérience se dessine le plus visiblement, notamment lorsqu'on cherche à mettre en valeur les ressemblances de personnages aussi différents qu'Harry Wright le clochard seul avec son manteau de « The Coat » – « Harry loved his coat. [...] It was his friend, his buddy... his only companion » (SSS, 155) – et Harry Swanson, le père de famille égoïste de « Indian Summer » – « scooping up a handfull of mashed potatoes with gravy and slapping it on her [his daughter's] head – heres your surprise! » (SSS, 132). La récurrence du prénom Harry est bien l'indice d'un lien entre des personnages de prime abord très différents, et comme ce lien demeure mystérieux lorsqu'on se limite à l'étude d'un tandem de Harry particulier, il faut compter sur l'omniprésence des Harry. Dans ce recueil, et plus généralement dans le travail de Selby, les rapports internes de cette multitude hétéroclite – entre les Harry qui la constituent – permet d'envisager une essence commune à ces personnages en dépassant l'intuition induite par la répétition d'un prénom.

L'attention portée à cette intuition se justifie ainsi pleinement lorsqu'on constate le caractère peu fréquentable, et généralement peu fréquenté, de tous ces personnages qui, à l'image d'Harry White dans *The Demon*, sont des sociopathes qui deviennent progressivement violents et fréquemment meurtriers, persuadés qu'ils sont d'être seuls face au reste du monde : « The only thing wrong with him was them » (TD, 76). Robert Atwan compare dans un article les différents Harry aux manifestations d'un cancer envahissant le corps de fiction construit par Selby, faisant de chacun d'eux la métastase secondaire d'une même forme de mal – sans toutefois poser le problème du foyer de départ :

Though they often resemble each other, they are seldom the same Harry. Mr. Selby has taken the theme of the double and given it a modern twist: a character who metastasizes new identities in story after story. Though the dark shadow of Edgar Allan Poe hangs over these split egos, the dominant emotion is not so much horror as panic. For Mr. Selby, panic seems to be the prevailing emotion of contemporary life, the nexus of blurred identity and sexual violence. (26)

Les comparer ainsi à un cancer qui se répand ne suffit toutefois pas à faire d'eux la manifestation du mal à l'état pur, en premier lieu parce qu'une métastase est le développement par déplacement depuis une souche primaire dont il n'est pas question ici, mais aussi et surtout parce que les identifier à une tumeur maligne responsable de tout le mal qui se diffuse dans l'œuvre de Selby équivaldrait précisément à commettre la même erreur qu'Harry. En effet cette image trouve un écho significatif dans *The Demon*, notamment dans la façon récurrente dont Harry cherche à expliquer son mal à tout prix, même en invoquant une origine imaginaire à celui-ci : « he just wanted to die... to find relief from this cancer that was eating him » (*TD*, 299). À l'image d'Harry White qui aimerait trouver en lui une tumeur horrible plutôt que quelque chose d'incompréhensible, il ne faut pas céder à l'impulsion humaine, trop humaine, faisant que « n'importe quel sens est préférable à pas de sens du tout » (Nietzsche, *La généalogie de la morale*, 245) : « If only they could have found a brain tumor [...] that would explain everything. [...] But no tumor existed. [...] Nothing. Just him. Nothing » (*TD*, 220). Dans cet extrait Harry n'est pas un être horrible, il n'est même pas vraiment confronté à l'horreur, et c'est bien là l'essence du problème. Il souffre et très logiquement cherche une raison à ses souffrances, dût-il s'inventer un horrible cancer. Mais malgré sa « bonne volonté », de cancer il n'est point, et sa réaction à l'absence de raison exacerbe l'état de panique qui le fait passer de « rien » – sous entendu « pas de tumeur » – à « Seulement lui. Rien » – sous entendu « je ne suis personne ». Atwan file la métaphore médicale en parlant de la panique comme du « nexus »<sup>186</sup> unissant « l'identité floue » et une forme de « violence » qu'il envisage plus particulièrement sous l'angle de la sexualité. Or dans cet exemple, cette autre forme de violence que représente la tumeur est formellement unie à la perte totale d'identité par la répétition de « nothing », un mot dont le flou référentiel exprime la confusion mentale d'un individu privé de repères fiables. À l'échelle du texte et des différentes représentations d'Harry, l'état de panique de ces personnages, traduit ici par l'agitation de cellules qui métastasent, rend compte de la façon dont ils se développent comme autant de maux n'étant pas, ou plus, le mal. Harry n'est donc pas

---

<sup>186</sup> « Nexus » est un terme médical désignant une jonction intercellulaire mettant en relation le « cytoplasme » de deux cellules voisines.

dépeint comme le Mal, mais comme les manifestations violentes d'un mal contemporain qui trouve sa source dans ce que l'on serait tenté de désigner un peu pompeusement ici, comme « l'instabilité ontologique » du personnage Harry.

Cette problématique d'un Mal lointain et absolu, conçu comme une explication facile mais fausse et dont Harry serait au mieux le symptôme, est évoquée par Richard Pinhas lorsqu'il fait référence à la « multiplicité du nuisible » (Pinhas, 96) dans un article presque entièrement dédié à la complexité du personnage Harry :

Le Mal se nomme toujours Harry. C'est par Harry, dans Harry, de par l'ensemble des puissances et des multiplicités singulières qui traversent l'Homme Harry, que point à la surface des territoires événementiels, réels, imaginaires et symboliques, la terrible Compulsion, la préhension absolue. Harry n'incarne pas le Mal, il en exprime l'essence terrestre et humaine, trop humaine. (95)

« L'Homme Harry » n'est pas le mal mais il l'exprime, comme le prénom « Harry » ne désigne un homme particulier que parce qu'il est l'expression d'une humanité « rendue au mal de la liberté (sa liberté) et donc à sa capacité d'agir » (Revault-D'Allonnes, 20). Ce personnage est conçu comme une interface, et pour donner corps à ces « multiplicités singulières » qui « traversent » Harry, il faut qu'il soit l'homme commun, une interface comme une autre, dans toute sa banalité. À certains égards, le roman *Requiem for a Dream* est consacré à la différence qui existe entre ce que les personnages font et ce qu'ils rêvent de faire mais ne font pas. Harry a des rêves qu'il ne réalise pas alors que le livre s'ouvre sur ce qu'il réalise effectivement : « Harry locked his mother in the closet ». Cette entame tient en sept mots et décrit simplement ce qu'il fait pour voler la télévision de sa mère et la mettre en gage contre de l'argent pour acheter une dose d'héroïne, créant un contraste avec les nombreuses pages nécessaires à décrire ce que le personnage pense mais ne fait pas. Typiquement, un paragraphe du livre s'étendant sur trois pages (127-130) met en scène par un schéma circulaire la façon close et vouée à l'échec dont Harry et sa petite amie Marion parlent du rêve qui les unit : il s'ouvre sur « One night Harry and Marion were sitting on the couch listening to music, [...] going over their plans for the coffee house as usual » et se clôt sur « [T]hey relaxed and listened to the music, and discussed the plans for the coffee house ». Le fait que dès le départ il soit précisé

qu'ils en parlent « *as usual* » et que ces termes viennent ici en renfort du schéma circulaire du paragraphe tend à laisser penser qu'il faut le comprendre moins comme la marque de l'habitude que comme celle de la fatalité. En effet ce n'est pas à l'occasion d'un évènement ponctuel – comme semble d'abord l'indiquer le trompeur « *one night* » – qu'ils parlent de leur projet : ils parlent continuellement de leur projet, en reproduisant systématiquement le même contexte, comme s'ils se savaient condamnés à ne faire qu'en parler. En somme le terme « *usual* » est ici la marque de quelque chose qui est devenu la norme à force d'être une habitude ne débouchant sur rien – comme s'il était normal qu'ils ne fassent qu'en parler puisqu'ils n'avaient toujours rien fait. De plus entre ces deux phrases aucune autre décision n'est prise, sauf celle d'acheter une télévision neuve à la mère d'Harry avec l'argent de leur trafic. L'ouverture du roman et ce passage entrent en résonance puisque l'un décrit le vol de la télévision et l'autre sa restitution – la réparation du vol –, sans qu'il soit possible de dire ce qu'il y a de vraiment bon ou mauvais dans ces deux faits – surtout lorsqu'on sait que la télévision est source de souffrance pour le personnage de la mère, et qu'il vaudrait mieux qu'elle n'en eût pas.

Cet exemple expose cette instabilité ontologique propre à tous les Harry, poussant le lecteur à se demander qui *il* est :<sup>187</sup> faut-il plutôt voir en Harry celui qui vole ou celui qui offre la télévision ? Ces deux aspects contradictoires forment une alternative récurrente dans l'histoire, sans qu'Harry ni personne ne puisse établir avec certitude s'il s'arrêtera sur un vol, ou la réparation de ce vol. Pour déterminer qui il est, Harry doit mettre un terme aux errances qui l'agitent en sachant comment réconcilier le « bon » et le « mauvais » fils. Mais que cette réconciliation soit possible ou non, le conflit renforce l'idée selon laquelle ces personnages ne sont jamais totalement des monstres, quand bien même agiraient-ils souvent monstrueusement. Pas essentiellement monstrueux, les Harry ne sont donc pas le Mal : la « multiplicité du nuisible » évoquée par Pinhas rejoint « la banalité du mal » selon Kant, qui affirme « [qu'] il est le mal de tous même si tous ne le font pas » (Revault-D'Allonnes, 43). S'ouvre ainsi avec cette confrontation entre le mal que l'on fait et le concept d'un mal transcendant l'homme, le champ de la dichotomie qui

---

<sup>187</sup> « Se demander qui *il* est » : d'abord qui est Harry, mais sans doute aussi comme toujours en littérature, qui il est lui-même (le lecteur).



oppose ce que l'on pense à ce que l'on fait. C'est sans doute parce que quel que soit le Harry il fait mal, qu'il faut voir en chacun d'entre eux l'archétype d'un même stéréotype, et ainsi considérer le prénom Harry comme la marque singulière d'une multiplicité de personnages dont les choix en amont de l'action sont *mauvais* à plus d'un titre.

### *b) Solipsisme et éloignement*

Avant d'étudier précisément le mal qu'ils font comme un facteur d'unité, il faut définir la « personnalité »<sup>188</sup> commune aux personnages nommés Harry. Qu'est-ce qui en amont les conduit à ce mal semblant alors inéluctable ? Nous appelons personnalité ici « le socle » qui dans l'élaboration d'un personnage littéraire est présenté comme motivant ses choix discutables – tout en gardant à l'esprit qu'il ne nous appartient pas de les discuter – en les rendant ainsi logiques, ou en tout cas compréhensibles, pour le lecteur. Ainsi comprendre les relations qui unissent les différents Harry ne peut se faire sans adopter un point de vue le plus surplombant possible. Cette prise de recul permet de faire communiquer ce qui spécifiquement unit les personnages avec les liens qui plus généralement existent entre les différentes œuvres de Selby, en mentionnant notamment le cas de la nouvelle « The Sound » (SSS, 87-106) qui est présentée comme fondatrice du roman *The Room* par l'auteur en ces termes : « I wrote a story in jail called “The Sound” and that is where the concept for the novel started » (Vorda, *Examining*, 294). Le roman et la nouvelle partagent plus que l'unité de lieu que constitue le décor sobre et quelconque d'une cellule, puisque se met en place le même marasme intellectuel dans lequel baignent deux prisonniers anonymes isolés du monde, qui si rien n'indique qu'ils soient identiques et directement assimilables, sont d'une façon complexe et difficilement explicable, des frères littéraires. D'autant plus si l'on considère qu'il ne s'agit pas ici de deux mais de trois prisonniers, puisque dans cette citation Selby mêle son expérience personnelle d'auteur emprisonné, la vie imaginaire du personnage anonyme d'une nouvelle écrite sur place et enfin celle du détenu héros d'un roman

---

<sup>188</sup> Le terme de « personnalité » est ici utilisé *faute de mieux* pour parler de ce qu'incarne le personnage Harry, étant bien entendu qu'un personnage n'est pas voué à avoir une personnalité au sens où nous l'entendons généralement.

écrit plus tard. Le roman *The Room* est donc le développement – si ce n'est l'aboutissement – d'un processus entamé par un auteur confronté à une situation d'enfermement et de mise à l'écart dans une cellule. Cependant, pour nuancer l'aspect insaisissable de ce qui les unit, apparaît aussi dans cette citation la trace d'un lien possible entre les personnages. Le point particulier qui nous intéresse ici est la mention du mot « concept », présenté comme un processus mêlant différents éléments, sorte de conglomérat évolutif. Comme s'il était le noyau autour duquel tout le reste était venu se fixer, jusqu'à créer l'étape ultime que serait alors le roman.

L'idée du concept préalable à l'écriture mentionnée par Selby nous intéresse ici car elle dessine un schéma global d'écriture mis en valeur par la création particulière du personnage Harry, qui en serait l'écho interne particulier, et répété dans chaque roman. De telle sorte que le personnage de « The Sound » peut aussi bien être lié au Harry d'une nouvelle de *Last Exit to Brooklyn* qu'à Harry White dans *The Demon*, puisque tous sont présentés comme désireux de se mettre en retrait de cette réalité complexe qui les entoure, ou plutôt qui les cerne. Il est possible de comparer précisément trois extraits tirés de ces trois différentes histoires pour comprendre en quoi ces personnages convergent, notamment dans la terminologie qui les façonne :

He just lay there... [...] the boundaries unseen, unfelt, to Harry *nonexistent*. It was just black. (« Strike », in *LEB*, 112)

All was silent save the flickering light. Even his breathing. [...] Time was meaningless, *non-existent*, as his arms slowly loosened from around him and ended up resting on his crossed legs. (« The Sound », in *SSS*, 100)

He attacked the work on his desk until the image of the parade [...] became obscured in the dark corners of his mind and sometimes *nonexistent*... (*TD*, 281)<sup>189</sup>

Dans *Last Exit to Brooklyn* Harry Black nie clairement son existence et est décrit comme confronté à une sensation de dissolution dans l'espace. Avec la sombre ironie caractéristique du style de Selby, il est réduit à une indéfinie noirceur par le pronom non moins indéfini « it » associé à la couleur noire qui n'est alors plus son patronyme : l'individu devient une chose, et l'absence de majuscule à « black » indique qu'il n'est pas réduit à son nom de famille par l'ellipse du prénom Harry – ce que

---

<sup>189</sup> « *Nonexistent* » : dans les trois exemples, c'est moi qui souligne.

l'expression suggère ironiquement puisque si Harry n'existe plus dans le nom « Harry Black », il ne reste plus que « Black » –, mais que l'impression de disparition du personnage Harry est transposée et renforcée chez le lecteur lorsque le texte le présente comme innommable et résumable à ces deux mots, « juste noir ». Dans le même ordre d'idées, le personnage dans *Song of the Silent Snow* est d'ores et déjà présenté comme anonyme, et il nie plus particulièrement la temporalité.<sup>190</sup> Mais dans la mesure où autour de lui « tout est silencieux », qu'à l'instar du temps « même sa respiration » semble arrêtée, il est raisonnable de croire qu'il expérimente quelque chose qui ressemble à la mort – en tout cas plus que ça ne ressemble à la vie : il se dissout lui aussi dans l'infini, malgré une lueur de toute façon angoissante si l'on accepte qu'une lumière qui « vacille » est inconstante, et qu'à tout moment elle risque de s'éteindre. Enfin, dans l'exemple un peu différent tiré de *The Demon*, Harry White se plonge dans son travail et nie la réalité extérieure – en l'occurrence une parade irlandaise qui l'obsède – dont l'image « s'obscurcit dans les coins sombres de son esprit ». Encore une fois il est question d'un assombrissement prenant la forme d'une promesse de réduction à la noirceur qui confine à un voyage au bout de la nuit, au sens où Céline pouvait le concevoir.<sup>191</sup> Ce qui est particulièrement intéressant dans ces extraits est l'utilisation du terme « *non-existent* » pour renforcer l'idée de noirceur indéfinie, précisément parce qu'au lieu d'affirmer ce qu'il est, il se définit par rapport à ce qu'il n'est pas. En effet Selby ne qualifie pas l'absence par les termes « *disappear* » ou « *dissolve* », qui parleraient du passage d'un état d'existence à celui d'une existence cachée ou perdue. Parler d'inexistence c'est se placer par rapport à l'existence, et la non-existence illustre un paradoxe,<sup>192</sup> puisqu'elle *est* le fait de *ne pas être*, comme si la plus sûre façon de définir l'absence était la négation de l'existence. À la manière de certains critiques littéraires qui utilisent des termes construits par opposition tels que « non-fiction » ou « non-romanesque » pour parler d'une fiction difficilement définissable qui joue

---

<sup>190</sup> Nous reviendrons plus longuement sur la notion d'anonymat, qui peut être considérée comme la forme la plus simple et la plus ultime de la négation d'un individu à qui il est refusé jusqu'au fait d'être nommé parmi les autres choses du monde.

<sup>191</sup> « [L]'indifférence bien prouvée du monde entier à son égard, le forçait à son tour à considérer [...] le monde entier, hors *Topo*, comme une espèce de lune » (*Voyage au bout de la nuit*, 122).

<sup>192</sup> Paradoxe dont les termes qui nous occupent ici poussent à penser qu'il est par ailleurs tentant de l'étendre au langage en général si l'on considère que tout signifiant – ici *non-existent* – est la manifestation présente d'un signifié absent – ici l'absence elle-même.

ouvertement avec les codes du réalisme, Selby nie l'existence pour parler d'une forme particulière d'absence, comme pour ainsi pallier la faiblesse du terme affirmatif.

Cette idée de construction par négation se mêle à la problématique du concept si l'on continue l'étude des passerelles entre les œuvres : lorsqu'on considère précisément la confrontation entre Harry Black (*Last Exit to Brooklyn*) et Harry White (*The Demon*), on compte une seule occurrence d'« Harry » pour deux couleurs différentes – ou bien « non-couleurs ». Ce dernier exemple tend à illustrer que le prénom Harry est une constante à laquelle on accole des variables, et dans le cadre de la construction de ces deux noms appartenant à deux récits différents, on constate qu'il peut être « Blanc » ou « Noir », mais qu'Harry reste Harry. Il est donc la marque du concept, c'est-à-dire le noyau autour duquel se construit un ouvrage qui le dépasse mais dont il reste l'axe de rotation. En somme bien que le « Blanc » et le « Noir » indiquent que son existence littéraire semble ne valoir que pour le contraste qu'il permet, leur juxtaposition passe irrémédiablement par Harry qui apparaît comme au moins aussi important que ces extrêmes. Et comme l'indique l'étymologie,<sup>193</sup> ce sont moins ces extrémités que la lutte entre ces extrêmes et d'autres qui occupe et rend intéressante l'existence du Harry selbien. Car on notera enfin que s'ils sont notamment affublés des couleurs blanche ou noire, ça n'est pas pour signifier symboliquement leur pureté ou la malaisance qui les habitent. Bien au contraire, il faut plutôt voir dans le blanc « la combinaison de toutes les radiations du spectre solaire » et dans le noir « l'absence ou l'absorption totale des rayons lumineux », c'est à dire la marque du multiple, du complexe et de l'infini des possibles qui le borde et que Harry comprend.

Outre le fait qu'Harry soit une partie de cette multiplicité qui l'habite – la personnalité –, le borde – le monde –, et le traverse à la façon de rayons lumineux – la communication entre les deux –, chaque personnage est décrit comme essayant perpétuellement d'y échapper. Or cette tentation de l'isolement est systématiquement sanctionnée par l'échec, puisqu'Harry est un être condamné comme les autres à son

---

<sup>193</sup> Le mot « contraste » est issu de l'italien « *contrasto* », qui signifie lutte. Cette définition et les suivantes, sauf notes contraires, sont issues du dictionnaire *Le petit Larousse illustré*, 2002.

statut d'animal social. Cette quête des origines communes des Harry n'a en somme de sens que parce qu'elle les transcende : ils ne sont pas des figures neutres et indéfinies, sortes d'entités spectrales entre deux mondes, et s'ils sont seuls c'est au milieu d'autres solitudes. Cette tendance à s'excepter soi-même en niant sa propre existence déjà évoquée plus haut est un mouvement en deux temps qui oppose au flux de la vaine tentative de fuite par la négation d'une vie peu satisfaisante, le reflux du désespoir de celui qui s'en révèle essentiellement incapable. Dans la nouvelle « The Musician » (SSS, 183-192), le personnage de l'avocat Harold coincé avec ses deux sœurs illustre bien le caractère rétif de ce qui unit ces personnages, jusque dans le style et la construction de la nouvelle, que d'aucuns jugeront un peu trop didactique : « And too, each had been born in the house and lived their lives there, Helen 71 years, Virginia 67 years, and Harold 53 years. A lifetime. » (SSS, 184).<sup>194</sup> Il ne sait pas comment échapper à cette existence confortable, sans risque et sans possibilité de surprise. Il n'est pas satisfait de cette vie et il déteste encore plus le fait de ne pas avoir le courage de risquer quoi que ce soit pour s'en sortir. Alors lorsqu'il joue du piano c'est pour s'extraire de la réalité et fusionner avec les notes jusqu'à l'évaporation totale :

It was not just that he was no longer Harold Livingston age 53, bachelor, lawyer, living with his two unmarried sisters; or that he transcended his daily life and was now a concert pianist. He transcended even that. He simply became part of the music. (SSS, 191)

Dans cet exemple, Harry est malheureux et peu épanoui mais il ne veut pas être quelqu'un d'autre : il « transcende » même le fait d'être un concertiste. Il veut disparaître et nie son existence entière en faisant s'évanouir Harold, puis le pianiste en lui avant de « faire partie de la musique » qui se fond dans l'air jusqu'à ne laisser place qu'au silence. Le fait de savoir jouer du piano lui permet d'imaginer qu'il se dissout dans les sons et qu'ainsi le Harold qu'il méprise s'évanouit pour être remplacé, non pas par un autre homme, mais par quelque chose de plus libre et volubile. Cependant s'il trouve un moyen d'évasion temporaire dans cet exutoire qu'est la musique, la structure de la nouvelle est là pour rappeler au lecteur que cette

---

<sup>194</sup> Dans un article Robert Atwan la qualifie d'« effort de jeunesse » : « "Song of the Silent Snow" fails to find the narrative grooves that made "Last Exit to Brooklyn" so memorable. The tone of the collection is dated; a few of the stories were published before "Last Exit" and several others sound like early efforts. Mr. Selby himself seems conscious of a stilted style » (26).

forme de liberté est bornée. En effet l'histoire d'Harold est formellement enserrée par deux phrases, et alors que le récit s'ouvre sur, « He thought briefly of telling Virginia that he would not have soft boiled eggs for breakfast, but dismissed the thought almost before it formed », il se ferme avec, « [He] then thought that perhaps he would not have boiled eggs for breakfast... but he did not have to make the decision now ». C'est l'éternel retour du même, de la réalité et du quotidien auxquels le personnage ne peut pas échapper : Harold ne veut pas être Harold notamment parce que ce dernier n'est pas même capable de changer le menu de son petit-déjeuner, pourtant il est et restera Harold jusqu'à la fin de l'histoire, et même s'il parvient à s'oublier un temps, il continuera à manger des œufs chaque matin. Cela étant, le problème ne réside pas vraiment dans les œufs, et il se situe plutôt dans le fait que tous les Harry ne trouvent pas l'exutoire qu'est la musique pour Harold. Ils n'atteignent généralement pas non-plus la cinquantaine, et n'ont qu'une vague idée de ce que peut être la vie dans un pavillon de banlieue.

Tous les Harry souffrent d'une forme « d'hyper-subjectivisme » qui fait qu'ils ont du mal à se détacher d'eux même, et quel que soit son contexte, chacun d'entre eux se conçoit comme le pendant de ce que Camus désigne comme « la créature solitaire errant dans les grandes villes » (*La Chute*, 125) : chaque Harry lutte pour sa propre survie contre l'indéfinie multitude que forment les autres habitants du monde, et ce au même titre que chacune des individualités qui la composent, mais il lui est impossible d'imaginer ne pas être le seul dans son cas. Cette forme extrême de subjectivisme transparait dans sa tendance à se rêver absent du monde ; état d'absence qu'il n'atteint jamais autrement que dans la mort, car comme nous l'avons déjà signalé, rares sont les Harry à avoir droit à de brefs moments d'épiphanies musicales. Au contraire ils parviennent seulement à s'isoler parfois, à se tenir loin des autres, et comme le rappelle Gérard, « l'isolement n'est pas une absence, mais une forme négative de présence. Il n'est pas possible d'exister en dehors de la vie et du monde » (138). On retrouve ici *la définition par la négation* qui rappelle le problème de l'origine et de la définition des choses – ici, la définition de la personnalité d'Harry. Or à défaut de les protéger ou de les rendre au moins inaccessibles, le fait qu'ils se rêvent hors d'atteinte du monde rapproche tous les

Harry de Selby<sup>195</sup> : ils sont non seulement rapprochés les uns des autres au sein de la communauté des Harry, mais ils sont en plus identiques à ces autres qu'ils haïssent en cela qu'ils partagent avec eux la même difficulté à accepter leur propre faiblesse, alors présentée comme la base d'une possible condition humaine. Ainsi « Harry the lover »<sup>196</sup> dans *The Demon*, qui ne joue pas de piano mais couche avec des femmes. À l'instar d'Harold l'avocat-musicien il est présenté comme un homme ayant réussi socialement, aussi bien et même mieux que la plupart *des autres*.<sup>197</sup> Pourtant lui aussi s'excuse d'exister, et dans sa démarche, il ne se différencie d'Harold qu'en ce qu'il ne cherche pas à s'échapper avec les notes, mais veut tout simplement mourir et y parvient : sa femme Linda remarque, « an overall feeling, admittedly very vague, that he was, at times, apologizing for his existence » (*TD*, 203), et plus tard Harry fait le bilan d'une vie à laquelle il veut mettre un terme :

He was Harry White, Executive Vice-President, and had been for quite a few years. He was respected and admired by his peers. A man of influence. He had a wife and a son and a daughter. A beautiful family that he loved and that was very precious to him. And they loved him. This he knew. He had a beautiful home in Westchester. He was a success. Harry White was a successful man...  
and, O God,
he just wanted to die... (*TD*, 299)

En fait Harry est présenté comme n'ayant aucun respect pour les éléments qui composent ce qu'il décrit ici comme l'explication de son succès, notamment parce qu'avoir conscience de l'aspect « précieux » de sa famille et de la femme qu'il aime, ne l'empêche pas de tromper cette dernière constamment de façon compulsive. Cependant chez Selby l'adultère n'est pas la représentation du mal en soi, mais la mise en scène littéraire d'une pratique que des générations d'hommes se sont évertués à ériger en comportement moralement répréhensible, et nous intéresse plus particulièrement ici le fait qu'en véritable pervers, Harry le sache et s'y livre quand même. Dans *The Demon* en effet, il ignore les dix commandements – ou dix « paroles » de Dieu –, notamment ceux établissant pour loi qu'un homme « ne

<sup>195</sup> « Rapproche tous les Harry de Selby » : il faut comprendre par cette formule que les Harry créés par Selby sont rapprochés entre eux, mais l'ambiguïté syntaxique est intéressante et il n'est pas interdit d'imaginer qu'ainsi tous les Harry sont aussi rapprochés de l'auteur Hubert Selby, dans le même temps.

<sup>196</sup> « His friends called him Harry the lover. But Harry would not screw just anyone. It had to be a woman... a married woman » (*TD*, 3).

<sup>197</sup> Sans chercher à définir ce qui fait que l'on rate ou réussit une vie, il faut noter qu'il s'agit ici des autres Harry, mais aussi plus généralement des autres hommes.

commettra point d'assassinat » et « ne commettra point d'adultère » (Exode, 20. 13-14). Ces commandements chrétiens ont nourri les lois humaines, et en construisant des personnages qui ainsi capitulent et abdiquent leurs qualités d'êtres sociaux en allant contre les règles du plus grand nombre,<sup>198</sup> Selby décrit une perte de repères induite par l'effacement de valeurs que l'on pourrait tenir pour certaines et incontournables.

Dans ces deux exemples il faut noter qu'Harry ne demande pas explicitement pardon à sa femme parce qu'il est infidèle, pas plus qu'il n'invoque cette raison ou une autre pour expliquer son envie de mourir : il est perçu par sa femme comme « s'excusant d'exister » globalement, de façon « vague », sans mots et pour tout l'ensemble flou de sa vie. En somme il ne respecte ni ne manque de respect à rien, sauf à lui-même, lorsqu'il admet ne pas savoir ce qu'il *doit* faire et en omettant les raisons précises qui font qu'il *fait mal*.<sup>199</sup> Cette perte de repères et ce flou ambiant sont aussi traduits dans cet exemple par la mise en relation de ces deux constructions différentes visant à traduire le fait qu'Harry a réussi sa vie : « He was a success. Harry White was a successful man ». Dans le premier cas il y a correspondance entre l'homme et le succès, puisque d'abord la narration à la troisième personne traduit l'assimilation directe au succès – c'est Harry, sujet représenté par le pronom « He » dans le discours indirect qui est synonyme de « succès », un nom qui a significativement pour fonction attribut du sujet –, alors que dans un second temps le narrateur préfère « Harry White » au pronom et il n'est plus assimilé à un synonyme de succès, mais seulement à « un homme qui a du succès », comme n'importe quel autre homme – « Harry White » est toujours sujet de la phrase mais cette fois nommé en toutes lettres, et le succès n'est plus un attribut du sujet, mais l'adjectif qui vient qualifier le très neutre nom commun « man ». Le fait que d'abord il y ait tentative d'assimilation directe au succès comme s'il s'agissait d'un attribut personnel propre au narrateur – *to be a success* – puis qu'ensuite le narrateur module l'expression pour préciser qu'il arrive aux hommes d'avoir du succès, et que ce n'est qu'en tant

---

<sup>198</sup> Il va contre la morale judéo-chrétienne qui a fondé les lois régulant nos sociétés occidentales, et en trompant sa femme et risquant le divorce Harry risque très prosaïquement de « tout » perdre, à commencer par le statut social qu'il invoque pour conclure qu'il n'a aucune raison de ne pas croire qu'il a réussi sa vie.

<sup>199</sup> A tous les sens du terme : les raisons qui font qu'il *se trompe* et qu'il *blesse*.



qu'homme qu'Harry en a – to be a (successful) man –, tend à mettre l'accent sur la façon dont Harry cherche sans savoir ce qu'il veut trouver exactement. Il a l'impression d'avoir réussi sa vie, il veut le croire en tout cas, mais le flou sémantique se fait l'écho d'une profonde ignorance de ce qu'Harry White peut bien vouloir dire en disant « succès ». En somme à travers la notion de succès se pose le problème de l'objectivité dans la faculté de juger quand les éléments permettant le jugement ne sont pas clairement définis ou même volontairement ignorés : Harry *est* un homme ce qui implique qu'il peut *avoir* du succès – ou non –, mais en aucun cas le fait d'avoir du succès ne peut le dispenser d'être un homme comme les autres, avec ses forces et ses faiblesses.

Cependant il faut aussi insister sur le fait que même si cette posture poussant le subjectivisme à un extrême le tue, elle lui évite d'être brutalement confronté à la banalité du mal qu'il fait. Car Selby met en scène des individualités qui ne savent pas quoi faire d'elles-mêmes dans un monde où les gens se consomment comme n'importe quel autre bien tout en prônant le respect mutuel, à l'image du patron de Harry qui lui explique qu'il n'est pas grave d'aller voir des prostituées tant que personne n'est au courant : « We are family men with good solid roots in our communities. [...] We know how to – a smile and a gesture of the hand – relax and have fun, but... *but!* We go home to our families » (*TD*, 136). Les personnages de Selby sont confrontés aux contradictions et au cynisme du monde et n'ont donc généralement pas d'autre choix que de s'en remettre à leur propre vision des choses, et seulement à la leur, pour le meilleur et pour le pire. Le problème étant de savoir s'il n'existe pas un autre terme permettant d'échapper à l'alternative condamnant à l'acceptation de règles cyniques d'une part, ou à l'isolement d'autre part. D'autant que l'isolement conduit inmanquablement Harry à une certaine forme de folie, illustrée ici par le glissement de valeurs qui conduit « Harry the lover » – qui littéralement « ne *visse* pas n'importe qui », comme un tournevis visse les choses –<sup>200</sup> à se faire une règle de ne s'attaquer qu'à des femmes mariées et à s'en faire un motif de fierté morale en expliquant que son devoir est d'ainsi améliorer la condition de la

---

<sup>200</sup> Nous faisons référence ici à la phrase choc ouvrant le roman. Il faut noter ici que la métaphore « not screw just anyone », outre sa vulgarité, est déshumanisante et peu compatible avec l'idée d'accomplir une tâche morale.

femme au foyer : « who knows how many women are alive and well because (...) anxieties and frustrations (...) were punctured by Harry White in hot pursuit of his avocation » (*TD*, 4). Simple pervertissement des valeurs du plus grand nombre ou folie pure, cette « vocation » n'est de toute façon possible que lorsque la seule référence est soi-même, que les réponses cherchées ailleurs sont décevantes et que l'on accepte les choses comme elles sont, sans espoir de les jamais voir changées. Alors sans doute faut-il, avant d'en venir à juger du bien ou du mal qui teintent ses décisions, reconnaître le désespoir qui les motive et que la difficulté de juger et les erreurs sur lesquelles elle débouche sont probablement les choses les mieux partagées au monde. C'est aussi cette constance dans l'erreur, les voies sans issues dans lesquelles il s'engage et son incapacité à corriger ces erreurs et autres trajectoires, qui poussent à étudier le personnage Harry comme l'expression de faiblesses typiquement humaines – et donc d'autant moins monstrueuses –, notamment dans le manque d'éléments extérieurs venant nuancer l'extrême subjectivité qui filtre à travers les raisonnements dont il est le seul mètre – ou maître – étalon.

En fait il semble même qu'en animant le personnage de Harry, Selby écrive sa version de l'homme ordinaire en proie au doute et à sa propre impuissance, comme le constatent certains critiques : « With American literature mired in consumerism and college rebellion, Selby flies the flag for the ordinary man, a Joe Public who is thoughtful, powerless and usually called Harry » (King, 51). King note que « la plupart du temps il s'appelle Harry », mais que cet homme ordinaire pourrait tout aussi bien être associé à une expression idiomatique désignant « l'homme de la rue », le « quidam » et s'appeler « Joe Public ». Le choix de ce prénom est arbitraire dans la mesure où seul compte le fait qu'il doit porter la marque de la banalité. Selby disait avoir choisi ce prénom parce qu'il était « commun et quotidien » (Schmidt, 51) et nul doute qu'on puisse le considérer comme le pendant vivant du « John Doe » dont on affuble les morts dont on ne connaît pas l'identité aux États-Unis.<sup>201</sup> Mais

---

<sup>201</sup> Pour une distinction d'ordre très général – aussi général et flou que l'ordre des hommes « ordinaires » en tout cas –, on peut citer ici l'encyclopédie en ligne *Wikipédia* qui ajoute à la valse des prénoms pour désigner cet homme : « In the United States, the term John Q. Public is used by law enforcement officers to refer to an individual with no criminal bent, as opposed to the terms *perp* or *skell*, used to qualifie unsavory individuals ». Comme « Joe » et « John », les vivants et les

plus important encore, Selby inscrit son homme ordinaire dans la lignée des créations littéraires de certains de ses illustres prédécesseurs, tels Faulkner et Hemingway :

Hemingway et Faulkner créent le héros moderne, être rudimentaire, disgracié, perplexe, dépouillé de ses grâces du cœur et de ces ornements de l'esprit où la tradition place la supériorité de l'homme. Successeurs de Hunilla,<sup>202</sup> l'ancien combattant avachi d'Hemingway, l'idiote de Faulkner sont les précurseurs du Roquentin de Sartre, de l'homme absurde de Camus, des déchets humains de Samuel Beckett. Leur problème n'est pas de résoudre de délicats problèmes d'éthique ou de sentiment, jadis substance habituelle de la création littéraire : c'est de décider s'il vaut la peine de vivre. (Gérard, 104)

Enfin qu'il s'appelle « Harry », « Joe » ou « John » n'importe que parce que ce sont des prénoms assez neutres pour être rapidement dépassés au profit de ce qu'ils recouvrent, c'est-à-dire le problème existentiel posé par l'Homme. Le personnage « Harry » n'est pas l'émanation d'un milieu dont il faudrait fuir les codes au profit de « grâces du cœur » et autres « ornements de l'esprit » qu'il faudrait acquérir : il n'est pas l'exception qui montre la voie – ou la barre. C'est pourquoi tenter de classer les personnages de Selby du côté des bons ou des mauvais équivaut à rater l'essentiel en exigeant plus de la fiction que de la réalité et en en voulant à l'homme pour son humanité, car Harry est ce « héros moderne » qui n'a plus vocation à illustrer l'homme supérieur dont parle Gérard, que l'homme inférieur, hypothétique opposé qui ne devrait avoir droit qu'au mépris des êtres policés que les hommes se doivent d'être, lecteurs en tête. Les Harry sont réunis ici sous l'étiquette du héros moderne, qui faute d'arriver à trouver d'issues à son dilemme en se tournant vers les autres, se retourne sur lui-même et se condamne à rester seul face à ce choix de savoir « s'il vaut la peine de vivre ». Car si ce dernier est présenté comme « rudimentaire » et « perplexe » par rapport à l'idée d'un homme supérieur, c'est surtout parce qu'il apparaît comme un individu diminué par le fait qu'il n'a aucun moyen de faire sens de ce qui l'entoure. À un niveau plus psychologique, la dimension fatale de cette

---

morts, « Harry » ne désigne pas *d'abord* un individu exceptionnellement « répugnant », mais avant tout un homme qu'on isole dans la foule. Le fait qu'il désigne aussi chez Selby un homme aux « penchants criminels » signifie simplement qu'il ne définit pas l'homme ordinaire comme les officiers chargés de faire « respecter la loi » – parce qu'il obéit peut-être, comme nous essayons de le dire au fil de cette étude, à des lois qu'on ne trouve pas toujours explicitement formulées dans le code pénal.

<sup>202</sup> Albert Gérard fait sans doute référence au personnage créé par Herman Melville et qui apparaît dans le huitième chapitre de la nouvelle « The Encantadas or Enchanted Isles », in *Billy Budd, Sailor and Other Stories*, Intro. Frederick Busch, Penguin Classics, 1986.

incapacité à trouver un moyen d’appréhender un monde trop vaste pour lui est énoncée par le linguiste Benveniste qui explique que « la conscience est condamnée à tâtonner douloureusement dans un réel qu’elle ne peut vivre d’emblée ni assumer complètement [... si bien que] pour se réaliser selon sa tendance la plus profonde, la conscience doit s’irréaliser selon l’univers. Voilà où le jeu intervient » (cité par Picard, *La lecture comme jeu*, 23). Harry le moderne « tâtonne douloureusement », et rien n’est plus douloureux que son rapport immédiat à un monde qu’il ne comprend pas. Il était question plus haut du cas particulier d’Harold qui dans « The Musician » (SSS, 181-192) trouve un exutoire dans la musique, à la différence de Harry qui lui « se vautre dans le stupre et la fornication ». <sup>203</sup> Nous intéresse ici le fait qu’« Harry » est le *diminutif* du prénom « Harold », et qu’en cela d’abord, les deux ne sont pas directement assimilables. Il est ainsi tentant de considérer Harry comme une version *diminuée* d’Harold, puisque si ce dernier atteint le demi siècle et décide que la vie vaut la peine d’être vécue *malgré tout*, Harry quand à lui finit toujours beaucoup plus tôt, et beaucoup plus mal. On peut alors imaginer que la première chose qui fait de ce dernier un être diminué tient à ce qu’on lui a retranché la possibilité de « s’irréaliser » – par la musique en l’occurrence – autrement qu’en tentant vainement de nier son existence ou de s’extraire de la communauté des hommes. Comme si ce qui unissait avant tout les Harry de Selby était cette fatale incapacité à faire jouer le monde, la diminution n’étant pas une chute dans l’ordre moral, mais la marque d’une impuissance.

## B/ Réincarnation et transposition : les traits *communs*

L’une des raisons pour lesquelles ces personnages peuvent être considérés comme les différentes parties d’un ensemble tient au fait qu’ils sont réunis par la même façon, maladivement égocentrée sans doute, de percevoir ce qui les entoure. En effet, ils sont systématiquement décrits comme traversant un monde qui leur

---

<sup>203</sup> Pour emprunter la formule de George Brassens, un autre homme s’étant saisi du monde par la musique.

paraît étranger bien plus qu'étrange, guidés qu'ils sont par le sentiment de la séparation, alors que malgré ce sentiment ils *partagent* le sort des autres mortels, dans toute leur *banalité* d'êtres vivants.<sup>204</sup> Par le truchement de la problématique de l'anonymat il est possible de maintenant dépasser « l'étiquette » Harry pour essayer de comprendre en quoi dans l'univers de Selby, il n'est pas nécessaire de partager ce prénom pour faire partie de sa communauté. Il s'agit de préciser en somme l'idée selon laquelle chacun ne peut se définir que par rapport à autre chose, ainsi que les implications d'un égocentrisme construit en forme d'opposition à l'inanité des autres pour des personnages dont l'expérience peut inspirer la réflexion que le critique littéraire Michael P. Spikes rattache à la Nouvelle Critique : « Life is a complex experience of reconcilable opposites » (Spikes, 5). Les personnages de Selby sont limités par leur incapacité à interagir pour faire jouer le monde, faire bouger ses lignes, et leurs vies trahissent précisément leur renoncement à toute forme de réconciliation avec lui. Cette référence à la Nouvelle Critique qui met vie et littérature sur un même plan, permet par ailleurs d'exposer un niveau plus mécanique du récit, car l'intérêt de ces personnages passe par ce qu'ils représentent autant que par leur construction.<sup>205</sup> Dans la démarche visant à préciser l'intuition du Harry originel qui toujours se dérobe, il est important d'essayer d'étudier ce personnage à la fois pour ses qualités de stéréotype en tant que tel, ou de manifestation d'un concept transversal à l'œuvre de Selby, et pour l'intérêt de chacun d'entre eux en tant qu'archétype en relation avec les autres : il se peut qu'Harold soit plus positif et Harry plus négatif, mais ce sont quoi qu'il en soit deux jugements de valeur qui n'ont de raison d'être que parce que l'autre existe. Peut-être sera-t-il alors possible d'isoler dans les rapports entre Harry et ses alter-egos anonymes ce qui dans ce jeu de différences rend si complexe le développement d'une identité stable.

---

<sup>204</sup> Le mot « commun » implique à la fois le partage (la mise en commun) et la banalité (un lieu commun).

<sup>205</sup> Sans toutefois qu'il soit question ici d'adopter sans discernement la doctrine de ces critiques que Spikes décrit comme suit : « [...] they advocated the study of literature as literature rather than literature as primarily a reflection of author biography, social backgrounds, or historical periods » (5).

### a) *Le répété et l'identique*

Pour dissocier les Harry qui ne sont jamais identiques du « schème Harry »<sup>206</sup> qui lui se répète, il est important de définir un peu mieux ce dernier. Il est donc question ici de faire rimer ce que nous désignons abstraitement comme un schème avec l'idée de personnalité appliquée à la littérature, à travers les raisons qui font qu'Harry incarne tout le monde et personne à la fois, c'est-à-dire une personne parmi tant d'autres. Or affiner la conception d'un personnage qui représente *une personne* précisément parce qu'il *n'est personne* de particulier, passe inéluctablement par la mise en relation des Harry avec les personnages anonymes qui sont leur prolongement logique : Harry est un prénom choisi pour sa neutralité, or même si ce choix en lui-même n'est pas neutre, il n'existe pas prénom plus neutre que l'absence de prénom elle-même.<sup>207</sup> Dans ce contexte l'anonymat chez Selby doit permettre d'ouvrir le champ de l'incarnation et de la désignation d'une chose aussi abstraite que la personnalité, ne serait-ce qu'en liant le problème particulier de la différence entre *ceux* qu'on ne peut pas nommer et *ceux* que l'on nomme – ici les personnages –, avec le problème plus global de *ce* que l'on parvient ou non à nommer – ce dont ils sont pleins ; qui ils sont. Selby a notamment mis en exergue de son roman *The Room*, dans la dédicace, le problème de l'anonymat. Outre l'importance que cette position confère à cette problématique au sein du roman, il faut noter qu'encore une fois il utilise un terme particulier qui vient renforcer la façon dont il définit une chose par la négation de son contraire, déjà évoquée plus haut à propos de la « non-existence » : « This book is dedicated, with love, to the thousands who remain *nameless* and know » (je souligne). En effet, la multitude est peuplée d'êtres « *sans nom* ». En utilisant le suffixe négatif « *name-less* », Selby s'adresse à ceux dont on nie directement l'existence en faisant apparaître l'absence de nom particulier que l'on

---

<sup>206</sup> Pris au sens strict du terme pour désigner la « structure d'ensemble du processus » que constitue la multiplicité des Harry.

<sup>207</sup> Ces anonymes seront particulièrement ceux autour desquels s'organisent *The Room* et son dernier roman *Waiting Period*, au sein desquels significativement peut-être, ils torturent et tuent Harry. Ils sont aussi un prolongement rendu logique au sein de l'œuvre de Selby par la chronologie, si l'on considère que *d'abord* il y eut la multitude des Harry, puis *qu'ensuite*, ces derniers perdirent jusqu'à leur prénom. D'autre part, en tuant Harry ces personnages anonymes se débarrassent logiquement aussi de ce prénom – en même temps que du personnage qui en est affublé pour l'occasion. Nous approfondirons sans doute la façon dont en lui faisant tuer un Harry, Selby fait aussi tuer à son dernier personnage une partie de lui-même – une part d'humanité peut-être.

pourrait leur attribuer, et cette *absence* de nom contraste avec l'indéniable *présence* du personnage anonyme du roman. Dans la dédicace, l'idée selon laquelle il leur est même refusé la simple caractéristique d'être nommé parmi les autres choses du monde est mise en relief par le fait qu'il n'assimile pas directement ces êtres sans noms à des personnes, mais qu'il les désigne par leur nombre seulement, c'est-à-dire un terme qui comme eux, reste indéfini : « thousands » renvoie à une masse indéterminée que l'on suppose être composée d'hommes, et non aux légions définitivement humaines qu'aurait désigné « thousands of *people* ». Mais on remarque aussi que cette masse informe est aimable – « with love » –, et qu'en ajoutant le très mystérieux « and know » qui vient clore cette dédicace, Selby la définit comme détentrice d'un secret lui aussi sans nom, car peut-être pas plus nommable que ceux qui le portent. Le roman s'impose alors comme un effort de singularisation, l'étude d'un seul anonyme qu'on aura extrait de cette foule innommable pour essayer de savoir ce qu'il « sait » exactement.

Ce que recouvre ce savoir reste en effet très incertain si l'on s'en tient à cette dédicace, tant elle est ambiguë, et à plus d'un titre. D'abord elle induit que dès l'entame le lecteur sait que Selby écrit pour des gens innommables dont la principale caractéristique commune est cette connivence qu'instaure le fait de « savoir », à priori ce que cela veut dire d'être sans nom.<sup>208</sup> Cependant au-delà du problème de savoir ce qu'ils savent exactement, l'ambiguïté est aussi propre à toutes les épigraphes en général, et toutes les dédicaces en particulier, puisque c'est un exercice au cours duquel traditionnellement l'auteur se livre personnellement et prend en charge directement ce qui est énoncé, en son nom propre. La problématique des sans nom peut ainsi rappeler cette phrase issue de *L'Église* de Louis-Ferdinand Céline que Jean-Paul Sartre a choisie comme épigraphe à son roman *La nausée* : « C'est un garçon sans importance collective, c'est tout juste un individu ».<sup>209</sup> Ce ne sont donc pas les mots de Sartre, mais ceux que ce dernier emprunte à Céline qui accueillent le lecteur au seuil de son roman. Pourtant il les reprend à son compte pour mettre en

---

<sup>208</sup> Si l'on considère qu'il est fait ellipse de « what it is like to be nameless » après « and know », pour éviter la répétition de « nameless ». Mais alors pourquoi omettre aussi « what it is like », si ce n'est pour délibérément maintenir l'ambiguïté.

<sup>209</sup> Il est intéressant de noter que *La nausée* est un roman construit sur le mode du journal intime et que Sartre invente Antoine Roquentin, un alter-ego fictif pour le rédiger. C'est un point que nous développerons plus avant au moment d'aborder plus directement l'autobiographie émotionnelle.

valeur les rapports complexes de l'individu à son environnement – lieu de « l'importance collective » qu'il se voit refuser –, donnant lieu à la fameuse nausée qui donne son titre au livre. Le lecteur est ainsi amené naturellement à considérer le Roquentin de Sartre comme le garçon qui est à peine un individu, et dans *The Room*, il essayera aussi naturellement de lier le narrateur anonyme fictionnel à ces milliers de sans nom hors fiction.<sup>210</sup> En plus de ce même mouvement d'assimilation entre elles et l'œuvre auquel elles conduisent, les deux épigraphes présentent pour l'une ceux qui restent « sans nom », et pour l'autre ceux qui sont « tout juste [des] individus », « sans importance collective », c'est-à-dire les mêmes membres des légions anonymes qui composent l'humanité. Dans *The Room* cependant, c'est l'auteur qui directement fait référence à son expérience d'individu qui « sait » lui aussi, et fait appel à cette expérience partagée avec tous ceux qui « savent », pour établir un lien avec des lecteurs sur le point de lire les lignes qui suivent. La dédicace est certes hors du monde fictionnel qu'elle commente, mais elle n'est pas hors texte et fait partie intégrante de l'objet livre dont elle isole « quelques destinataires particuliers » – quand bien même seraient-ils en fait « quelques » milliards. Il faut donc insister sur l'extrême proximité que cette dédicace instaure entre l'auteur, le lecteur et le narrateur par le biais de l'anonymat d'abord, mais aussi au travers du problème du savoir que l'on partage ou non.

En se rangeant ainsi du côté des anonymes et des sans nom, l'auteur Hubert Selby Jr dont précisément on connaît le nom, empêche quoi qu'il en soit le lecteur de croire que l'identité n'est qu'une affaire de patronyme. Il n'y a pas d'un côté ceux que l'on connaît, et de l'autre ceux que l'on ne connaît pas : il renverse la problématique du nom et sépare ceux qui connaissent et ceux qui ne connaissent pas le « secret des sans nom » – autrement dit, la différence est avant tout dans ce qu'on connaît et ce qu'on ne connaît pas, et la difficulté est d'évoquer ce en quoi les personnages sont définis par ce qu'ils savent et ce qu'ils ignorent. Le message de la dédicace répète celui de l'œuvre de fiction, et l'ambiguïté pesant sur la teneur du message, ainsi que sur les statuts de ceux à qui il est adressé et de celui qui le produit ou le profère, reste entière :

---

<sup>210</sup> Si tant est évidemment qu'on puisse poser une borne quelque part – ici après l'épigraphe – et dire, « ici commence la fiction ».



But they dont know this. They just sleep. Unaware and unconcerned. Oblivious to the pain and misery in the world. Insensitive to the suffering around them. They just dont know. Theyre insensitive to everything. Every thing. They just dont know. They seem to think its all a game, like making fun of the kid with the glasses, or laughing at you when you get a haircut. [...] Yeah, sure, I know. But thats different. I just laughed because the other kids did. (TR, 285-286)

Dans cet extrait situé à deux pages de la fin du livre, le vocabulaire désignant des choses aussi fugaces que les émotions que certains ressentiraient et d'autres pas – « *insensitive* » –, entretient toujours le flou que recouvre le mot « know ». De plus, dans cet extrait symptomatique des récits de Selby, on constate la répétition du mystérieux « they » censé isoler un groupe de personnes insensibles, face à un narrateur qui décrit à un « you » générique qu'il prend pour témoin ce qu'ils ignorent, et parle de ce qu'il ressent. Or dans cette alternative entre « I » – le narrateur – et « They », l'autre est toujours hors de portée : d'une part « they » est une masse anonyme, indénombrable et lointaine, et de l'autre le narrateur est un individu seul, sans nom et dont les sentiments demeurent insaisissables pour tous ceux qui ne sont pas lui. Seul existe ce « you » générique – « laughing at *you* when *you* get » – en guise d'amorce de lien, de tentative de mise en relation du narrateur et d'un autre par le biais de ce qu'ils ressentent : dans ce contexte « you » permet au narrateur de parler de lui comme d'un autre en décrivant ce qui lui est arrivé comme si c'était *aussi* arrivé à un autre. Cela tend à le lier à l'autre par le biais d'émotions partagées, même si l'on peut se demander quelle est la portée de ce lien lorsqu'il y a tout lieu de croire que son interlocuteur n'existe pas.<sup>211</sup> Mais le plus perturbant ici reste qu'alors qu'on pourrait espérer du roman qu'il lève l'ambiguïté de la dédicace, il en répète l'aspect le plus abstrait et ne définit un mystérieux détenteur du « savoir » qu'en l'opposant à de non moins mystérieux autres – « they » –, coupables selon le narrateur de « ne pas savoir ». Au sein du roman *The Room* se développe plus que dans aucun des autres livres de Selby jusqu'à *Waiting Period* le règne de l'anonymat, puisqu'il est difficile de savoir qui est le narrateur qui parle, à qui il s'adresse et de quoi il parle, et donc moins que d'absence de nom, sans doute l'anonymat est-il synonyme ici d'une multitude de noms : Selby, Harry, auteur, narrateur, lecteur, c'est-à-dire des uns et des autres, ou inversement. On ajoutera à ces

---

<sup>211</sup> Principe qu'il faudra lier à toute production d'œuvres fictionnelles en général, et nous verrons la définition plus précise du statut de cet « interlocuteur qui n'existe pas » mais auquel on s'adresse quand même en abordant la question de l'identification.

noms grammaticalement propres ou communs, « l'émotion », et on notera encore à ce sujet que traditionnellement le terme « nameless » peut en plus de faire référence à des hommes que l'on ne nomme pas, désigner aussi les sentiments, émotions et autres impressions que l'on n'arrive pas à expliquer – avec une préférence tout de même pour les sentiments négatifs, marqués par l'horreur.<sup>212</sup> Il y a donc au sein de la dédicace et du roman la même proximité forte entre ceux qui savent et ce qu'ils savent, à travers le prisme de l'innommable.

L'auteur dédie donc son livre à la multitude de ceux qu'on ignore et qui savent ce que l'on ressent dans ces cas là, excluant ainsi implicitement ceux qui ne le savent pas, alors que la voix d'un narrateur seul et sans nom le termine en fustigeant explicitement ces derniers ignorants. En guise d'introduction à *The Room*, la dédicace annonce donc la problématique de l'anonymat qui logiquement est répétée dans l'œuvre, mais elle n'est pas énoncée de façon identique dans l'une et dans l'autre. S'il y a répétition du message entre la dédicace et l'œuvre de fiction, ça n'est pas pour que cette première souligne la pertinence du narrateur de la seconde, et il faut bien distinguer maintenant la variation qui fait qu'une même problématique de l'opposition entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas, peut générer deux énoncés différents. La dédicace ne tend en effet pas à désigner un groupe d'ignorants, et met au contraire en valeur le fait que lorsqu'il les dénonce, le narrateur dans l'histoire est victime d'une forme compulsive de répétition stérile. En effet, la confrontation des raisonnements devant permettre de dépasser les contradictions par le dialogue – que constitue la « dialectique » – est sabotée par l'absence d'interlocuteur d'abord, et par l'inlassable répétition des mêmes raisonnements. Cette forme de compulsion est déjà saillante dans l'exemple de la page précédente à travers la répétition de la formule « they dont know » – trois fois en trois lignes –, jugement définitif qui s'impose comme l'aveu d'impuissance final d'un individu qui, sachant qu'il n'avancera pas plus, balbutie et répète désespérément ces trois mots vides : ne sachant dire ce qu'il sait, le narrateur espère que le définir comme ce que les autres ne savent pas – c'est-à-dire par la négation de son contraire,

---

<sup>212</sup> Source, *The Oxford Pocket Dictionary of Current English*, 2009: "2. (esp. of an emotion) not easy to describe; indefinable: a nameless yearning for transcendence. – Too loathsome or horrific to be described: the myths talk about nameless horrors infesting our universe". Nous reviendrons sur la dimension plus particulièrement horrifique de sentiments globalement innommables.

encore – suffira à faire oublier que lui-même semble ne pas être si sûr de ce qu’il sait.

Mais la compulsion de répétition, véritable comportement obsessionnel d’un personnage qui se répète encore et encore, filtre aussi plus globalement à travers le développement du récit qui voit le personnage faire d’une seule histoire composée de trois événements simples – il est arrêté par la police, mis en prison et jugé – plusieurs scénettes répétant ces trois éléments de l’histoire simple selon un schéma identique à chaque fois : les policiers sont des monstres abusant de leur pouvoir pour molester les citoyens, il est victime d’un système carcéral corrompu qui les protège et il fera ce qu’il faut pour se défendre lors de son procès et punir tous ses bourreaux. Le récit est de ce point de vue structuré de façon exemplaire : le premier chapitre expose le désastre de la première partie du procès – « preliminary hearing » (*TR*, 35) – au cours de laquelle les seuls mots que le narrateur paniqué arrive à prononcer sont « not guilty »,<sup>213</sup> alors que le treizième et dernier chapitre décrit la deuxième partie du procès au cours de laquelle en se défendant sans avocat il est ridiculisé par la cour et les témoins. Les onze chapitres du milieu sont eux consacrés aux différentes façons dont le narrateur occupe son temps en prison, notamment en rejouant encore et encore son procès, chaque fois en ridiculisant ses détracteurs, sortant blanchi et champion courageux et magnanime de la lutte pour les droits civiques. Ainsi l’inlassable répétition de son succès fantasmé sur le système se révèle stérile et n’appartenant qu’à son imagination. Il est construit contre l’échec réel du « preliminary hearing » et conduit à cette autre réalité qu’est l’impuissance à laquelle le personnage est réduit dans le dernier chapitre. Soulignons par ailleurs ici qu’il importe peu de savoir s’il est innocent ou pas, s’il est victime d’injustice ou non : seul compte le motif de la répétition immobile et stable d’un schéma qui loin de permettre un quelconque progrès, est sanctionné par *l’enfermement* – à plus d’un titre, comme nous l’avons vu en détail dans la première partie de cette étude – du personnage : il est bien enfermé dans sa cellule à la fin du récit, mais il n’est pas déclaré coupable, le procès continue et lorsqu’à la dernière page la porte s’ouvre

---

<sup>213</sup> *The Room*, 31. Il faut noter que durant cette phase du procès le personnage est dans la même situation que l’auteur Selby : il n’a pas d’autre recours que l’écriture pour communiquer avec les autres, puisque son avocat ne veut pas être perturbé par ce qu’il lui dirait et lui tend un crayon et du papier pour lui faire part de ses remarques. Or contrairement à l’auteur, il n’écrit rien.

pour qu'il se rende au tribunal pour se défendre, les derniers mots du roman scellent le destin d'un homme dont la prison n'a pas pour frontière les seuls murs de béton : « He didnt move, [...] ignoring the open doorway ».

Il était important de passer du temps sur l'exemple particulier de *The Room* pour mettre en lumière la façon dont Selby met en scène dans ce roman le même motif d'un savoir innommable répété différemment – dans la dédicace et dans l'œuvre – pour mettre en valeur la stérilité de la répétition à l'identique – dans l'œuvre. Ses personnages sont les enveloppes vides susceptibles de contenir ce savoir, et l'anonymat permet d'évacuer l'étiquette Harry pour insister sur le fait que l'important est à trouver dans ce qu'elle recouvre. Marie-Christine Agosto rappelle à ce sujet que « c'est une idée bien connue qu'un écrivain écrit toujours et encore la même œuvre, mais n'écrit jamais deux fois la même histoire », et elle fait référence à ce que Gilbert Sorrentino et après lui Selby ont désigné comme « le procédé de répétition avec variation » (Agosto, 15). C'est un concept transversal à l'œuvre de Selby – allant de paire avec sa passion pour la musique – que nous ne ferons qu'effleurer ici pour noter que l'attribution ou non du prénom Harry à son personnage principal est la variation la plus visible au sein des différentes histoires composant une même œuvre. Rappelons ici ce que Selby note à propos du personnage principal de *The Demon* : « Harry [...] is caught up in his own melodrama. He's a real introverted, self-obsessed madman who believes he's playing a role » (O'Brien, « Interview... », 328). Dans la mesure où le prénom *représente* une personne et que le mot « personne » est issu du latin « persona » – qui signifie « masque » –, il faut voir dans l'attribution du prénom Harry une marque du masque dont le personnage qui « croit jouer un rôle » – selon l'auteur – est paré pour effectivement *jouer son rôle* dans la société et dans le roman. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si pour dissocier sa vie affective de sa vie d'homme d'affaires il s'invente un pseudonyme – « Tom, I love you », lui dit une de ses conquêtes (*TD*, 44) –, et qu'il se donne du mal ensuite pour se défaire du séducteur Tom et reprendre le rôle de Harry : « He tried to adjust the serious business look on his face, but his mind and body were so alive and active with emotions that he had no idea what he looked like » (*TD*, 49). En cela le prénom conçu comme une variation est particulièrement signifiant : c'est un masque de plus pour le personnage Harry White, schizophrène

qui sous ses abords de gendre idéal qui a réussi sa carrière, se révèle être aussi un obsédé sexuel, triplé d'un meurtrier. Par contre les personnages anonymes sont quant à eux sans rôle dans la société, et ils ont cette particularité de n'entretenir de rapports avec personne : ils n'ont pas besoin de nom car ils n'ont pas besoin de « masque social ». Dans *The Room* le personnage est en prison, dans *Waiting Period* il vit « cloîtré » chez lui, et les deux évoluent en marge de la société – en tout cas durant le temps du récit –, ce qui leur permet de laisser libre cours à ce qu'ils ont de plus primaire, univoque et violent en eux. Cependant même si elle est signifiante, la variation illustrée ici par le prénom Harry ne doit pas détourner de ce que nous nommons schème, ou personnalité, qui constitue le fil conducteur de l'œuvre, et dont participent les « émotions » qui perturbent l'ajustement des différents masques d'Harry.

#### b) *Le stéréotype et l'archétype*

Parce que le stéréotype est étymologiquement « un cliché coulé dans le plomb » et qu'Harry est un personnage multiple *et mouvant* – aussi bien qu'*émouvant* sans doute –, il paraît plus juste de le considérer comme un archétype. La nuance est subtile mais importante, et c'est par la notion même de subtilité qu'Elisabeth Young distingue par exemple l'archétype du stéréotype, à travers le prisme de la « délicatesse » de Selby : “These characters may sometimes be archetypes, but never, in Selby's delicate, caring hands, are they stereotypes” (Young, 50). Dans son article que d'aucuns jugeront dithyrambique et d'autant moins fiable,<sup>214</sup> elle ajoute pour étayer l'idée d'un éloignement du stéréotype au profit de l'archétype, « Selby tends to eschew physical description, too. He is interested in the interior life of the individual personality: 'we don't live and die on the outside', he says » (Young, 50). En d'autres termes, il faudrait considérer ces personnages comme définis par ce qui les traverse plutôt que comme des images que l'on pourrait contempler en entier et ne valant que pour ce qu'elles représentent lorsqu'on les fige sur le papier. L'idée du « cliché » que véhicule le stéréotype, outre sa connotation de

---

<sup>214</sup> « This dazzling quartet of novels – four works of genius – was to prove more prescient, more prophetically powerful and more influential over subsequent generations of writers than any other work of the time, including that of William Burroughs and Thomas Pynchon » (Young, 51).

truisme, évoque quelque chose d'arrêté à la manière d'un cliché photographique qui « fige », alors que l'archétype est pris dans un mouvement « chaotique » d'évolution et de mutation permanent :

Les photographies mentent, écrit Sorrentino [...], parce qu'elles excluent tout ce qui n'est pas la fraction de seconde de leur cliché. Montages et artefacts, elles arrêtent et coupent le flot du temps, cadrent et figent ce chaos du réel, et imposent un sens arbitraire. (Agosto, 114)

Les notions de temps et de hors-champ dépassent largement la problématique des personnages à laquelle nous nous limitons pour l'instant, mais en ce qui concerne le cas particulier de la construction des Harry, notons que Selby partage avec son mentor<sup>215</sup> Sorrentino cet intérêt pour les limites du portrait photographique – dont il est plus particulièrement question dans cet exemple. Lorsqu'Agosto ajoute à la dimension « figée » du portrait celles du « montage » et de l'« artefact » – littéralement « effets de l'art », du latin « artis facta » –, on retrouve la référence au plus grand degré d'artificialité attaché au stéréotype dans le dualisme qui l'oppose à l'archétype dans le domaine plus particulier de la production littéraire. Étymologiquement d'abord, l'archétype est le « modèle primitif » duquel découle autre chose : là où le stéréotype permet la reproduction à l'identique – en tant que « cliché typographique » –, l'archétype est un modèle pour le développement d'un ouvrage, ou d'une œuvre, construits avec leurs variations propres par rapport au modèle. Les deux notions sont artificielles, mais la dimension « d'arrêt sur image » du stéréotype le rend encore plus faux – ou moins vrai – puisqu'il est une construction stoppant le mouvement naturel de tout ce qui vit, quand l'archétype, même malhabilement, est inscrit dans sa dynamique : il est « l'idée qui sert de modèle à une autre », et fait donc partie d'un processus récréatif visant à recréer plutôt qu'à imiter.<sup>216</sup> De plus, dans la quête du schème de personnalité primitif qui nous occupe, il est aussi tentant de joindre à cette définition de base de l'archétype, celle qui en fait chez Jung, « le contenu de l'inconscient collectif qui apparaît dans les productions culturelles d'un peuple, dans l'imaginaire d'un sujet ». La personnalité d'Harry est l'archétype primitif, c'est-à-dire « l'inconscient collectif »

---

<sup>215</sup> Selby disait à son propos, « He is not only a life long friend, but my literary mentor » (Giles, *Understanding Hubert Selby Jr*, 9).

<sup>216</sup> Si l'on faisait rimer création littéraire archétypale et création vivante naturelle par « reproduction », alors l'usage de stéréotype correspondrait à la manipulation humaine par clonage.

qui se répète différemment mais se retrouve invariablement dans l'ensemble de son œuvre. La personnalité est le « liant » qui dispense Selby de donner un nom dans certains romans, et un visage dans chacun d'entre eux, à des personnages aux différences convergentes.

Dès lors, identifier ces différences qui convergent revient à identifier les personnages qui les portent en eux, et inversement. Chacune des individualités qu'anime Selby, bien qu'anonyme parfois et systématiquement différente de ses alter-egos, serait, plutôt que sans noms et sans visages, un archétype aux cent noms et cent visages. Ainsi Selby s'appuie sur cet archétype primitif qui unit les personnages pour substituer l'invisible au visible dans leur construction, et il contourne notamment le « portrait littéraire » classique, tel qu'il est décrit par Etienne Souriau par exemple :

En littérature, le portrait est une description, il donne donc en ordre successif ce que la vue représente simultanément, et la réflexion littéraire a été très sensible dès les théories médiévales, à cette particularité et à l'importance de l'ordre adopté. Le portrait littéraire peut indiquer directement les aspects non visibles de la personne, par exemple donner ses caractéristiques psychologiques (Souriau, 1161).

Si le portrait littéraire est une « description » qui « donne donc en ordre successif ce que la vue représente simultanément », alors Selby ne se livre jamais à aucune description. Surtout pas à une description physique de ses personnages. Il ne fait le portrait des personnages qu'en *désordres successifs*, précisément parce qu'il est préoccupé par la simultanéité des informations dont les sens nous inondent et l'impossibilité de représenter ce flux autrement qu'en convoquant le chaos qui le génère – Harry étant alors ce qu'il (le chaos) génère. Dire qu'Harry a un gros nez, des cheveux blonds ou bruns, s'il est plutôt grand ou petit ne dit finalement rien de qui est Harry – en tout cas pas autant que ce que peut révéler le fait de *ne pas dire* ce à quoi il ressemble. Il est intéressant de noter à ce sujet que significativement certains personnages « secondaires » ont une particularité physique, mais ils n'en ont qu'une, et elle reste impersonnelle. À l'instar d'Harry, jamais aucun d'entre eux n'a de traits particuliers sur lesquels Selby s'attarde. C'est le cas par exemple de la « red-headed waitress » de *Waiting Period*, objet furtif et récurrent des fantasmes du personnage qui la trouve « charmante, particulièrement lorsqu'elle se penche sur la table »

(175).<sup>217</sup> Elle est définie toute entière par la couleur de ses cheveux car c'est l'élément qui frappe instantanément le narrateur, qui capte son attention et l'empêche de voir le reste de son visage. En somme il ne s'agit pas pour Selby d'illustrer l'impossibilité de présenter « en ordre successif » ce qui est perçu « simultanément », mais d'évoquer la façon dont une caractéristique particulière peut résumer une personne en entier si l'on ne fait pas l'effort de dépasser les apparences. Ce problème avec l'apparence physique, et plus globalement avec ce que l'on désigne comme « les apparences » – si souvent trompeuses selon l'adage populaire –, est présenté comme une préoccupation chère à l'auteur, comme nous l'avons vu lorsqu'Elisabeth Young cite Selby : « We dont live and die on the outside ». Ainsi lorsqu'il ne décrit pas c'est pour éviter d'imposer l'ordre de la description extérieure d'un personnage, et éviter surtout de le substituer au désordre interne qui *le fait essentiellement*. Comme le disait Gide, « l'incohérence est préférable à un ordre qui déforme » (Cité par Chénétier, 68), et c'est à ce niveau qu'intervient l'archétype de la personnalité du personnage selbien : c'est l'aspect invisible et peut-être incohérent qu'il faut substituer à un visible qui tout cohérent qu'il soit, et même précisément parce qu'il l'est, détourne ou déforme.

Ainsi lorsqu'il est fait référence aux choses visibles, extérieures et directement accessibles aux sens, c'est toujours pour mettre en valeur ce qu'elles cachent. Comme Harry dans *The Demon* le personnage anonyme de *Waiting Period* joue des rôles – « what a great actor I am » (193) –, et la thématique du masque déjà évoquée à propos du prénom semble d'autant plus pertinente qu'elle est ostensible en ce qui concerne la description physique. Les cheveux de la serveuse illustrent le problème de ces choses inessentiels qui caractérisent généralement les hommes : c'est précisément parce qu'elles sont outrageusement visibles qu'elles attirent l'attention et détournent donc dans le même mouvement de tout le reste. Elles sont en fait le pendant littéraire de ce qu'étaient les masques pour la commedia dell'arte, c'est-à-dire qu'elles ont pour vocation de représenter des personnages types – *stock figures* –, ou plutôt, stéréotypés. Sans doute cette idée est-elle bien – et même trop

---

<sup>217</sup> Nous reviendrons sur le statut de la femme dans les romans de Selby, qui comme le note Giles à propos des personnages de *Last Exit to Brooklyn*, se réduit souvent à « a male vision of the woman as a hated and feared other » (Giles, *Understanding Hubert Selby Jr*, 33).



bien peut-être – illustrée par l’organisation du plan du personnage de *Waiting Period* lorsqu’il veut déclencher une guerre des gangs entre les communautés italienne et russe. En effet pour tromper les éventuels témoins de l’explosion des bombes qu’il veut faire sauter chez les uns en se faisant passer pour les autres, et inversement, il décide notamment de porter les fausses lunettes de farces et attrapes « Groucho » – Marx – auxquelles sont attachées un faux nez et une moustache, et d’habiller son détonateur avec du plastique :

She said it looked like a ray gun [...], probably from outer space. She continually referred to Grouchos nose and moustache... Ha, ha, ha, I knew it, I knew it. *Nothing more subtle than being overly obvious*. A real stroke of genius putting on those Groucho glasses with the nose and moustache (198, je souligne).

Ce qu’il y a de particulièrement intéressant dans cet extrait, si l’on s’en tient à l’univers du récit strictement, c’est qu’il semble rappeler que les apparences sont trompeuses et que certains savent en jouer. Ici c’est le personnage qui met en valeur la façon dont des éléments immédiatement identifiables peuvent servir à cacher ce qui est plus essentiel mais moins facilement perçu – le témoin se focalise sur le masque de Groucho Marx, ne peut rien dire du poseur de bombe qui pourtant lui a parlé, et elle l’assimile même plus facilement à un extraterrestre qu’à un homme. Le personnage utilise l’accoutrement stéréotypé des malfaiteurs qui peuplent les vieux films dont il est friand, et au lieu de se faire discret il se rend donc « trop » visible en offrant au monde le cliché du malfrat masqué. Or le monde en effet ne retient que l’image du malfrat, et ne peut rien affirmer d’autre que « he looked like Groucho Marx » (198), équivalent du très neutre « c’était un homme déguisé ».<sup>218</sup> C’était son plan – « Explosion will tumble images in peoples minds. Whatever they remember out of the ordinary will work to my advantage. Theyll be convinced its who I want them to see » (194) –, et dans le cadre de la fiction, il fonctionne à merveille. Curieusement même, lors de l’orchestration de cette guerre des gangs, à chaque fois les choses se déroulent exactement comme le personnage l’avait prévu. Au point que lorsqu’il décide de porter une fausse barbe blonde pour avoir l’air russe et imagine la réaction des témoins – « Yeah, yeah. He was a Russian » (194) –, les témoins le

---

<sup>218</sup> On notera l’humour noir du personnage qui se fait ironiquement passer pour un comique et s’amuse de la naïveté des gens témoins de ses meurtres. Ironie et cynisme sont des masques sans doute encore plus efficaces que des lunettes en plastique.

prennent effectivement pour un russe – « No, he was a Russian » (196). Le dialogue imaginé par le personnage – (194) – et celui qu’il est proposé au lecteur de tenir pour réel – (196) – sont brefs et utilisent les mêmes termes un peu vagues, peu convainquant, participant du fait qu’une barbe blonde suffit à faire un Russe. Au plan du récit, dans un contexte de guerre des gangs cela suffit à faire croire à un Italien qu’il a vu un Russe. Peut-être pouvons-nous déjà soulever la possibilité qu’il existe un deuxième niveau de lecture permettant de penser qu’en matière d’écriture, dans la construction de la fiction, il n’en faut pas beaucoup plus pour évoquer le stéréotype russe. Ainsi en dénonçant la facilité avec laquelle un personnage italien peut voir un Russe lorsqu’il s’attend à en voir un, Selby met en scène la notion d’attente et joue avec celle du lecteur en l’invitant à ne pas en avoir.<sup>219</sup>

C’est aussi pour cela sans doute que le personnage est anonyme et désigné comme étant « the man » tout au long du récit par un mystérieux narrateur – dont le statut problématique rejoint l’ambiguïté de l’anonymat du personnage. La valse des masques stéréotypés ne doit pas détourner de l’essentiel : il s’agit d’un homme précis désigné parmi tant d’autres, mais qui vaut aussi pour sa qualité de spécimen *humain* particulièrement. Dans le texte, *the* est très proche du démonstratif *this (man)*, car la logique du récit le désigne comme le personnage dont il est question dans cette histoire spécifique. Mais si les termes employés ne sont pas  $\emptyset$  *man* ou *a man*, qui désigneraient sans ambiguïté *any man*, le narrateur emploie quand même l’article *the*, qui bien que défini, n’a pas la portée de *this*. De plus, parler de « l’homme » pour faire référence au personnage au lieu d’utiliser simplement le pronom « il » n’est pas un choix innocent, et cela renforce un peu plus l’impression qu’il n’est pas simplement question ici d’un individu pris pour lui et seulement pour lui. En plus de priver le personnage de visage, l’absence de description de ses traits particuliers vient en renfort du flou sémantique qui globalement le désigne et prive le lecteur d’éléments sur lesquels fonder ses attentes. Selby brise ainsi les *a priori* : il casse le masque stéréotypé définissant des attentes spécifiques et met en valeur le danger qu’il y a à suivre un schéma pré-tracé. Il oblige ainsi le lecteur à avancer

---

<sup>219</sup> Même si en lisant Selby un lecteur peut peut-être s’écrier, « on dirait Dostoïevski ». Mais cette impression se joue à un autre niveau, qui n’a plus rien à voir avec la mention d’un gang Russe et d’une fausse barbe. Nous y reviendrons.

prudemment dans l'incertitude la plus totale, à constamment réévaluer ses jugements à la lumière des éléments nouveaux, plutôt qu'à partir d'un réservoir préétabli. Car si nous notions avec Etienne Souriau que des choses sont perçues et indiquées « directement », il faut partager avec Descartes la méfiance vis-à-vis des sens – il écrit dans les *Méditations métaphysiques* que « les sens nous trompent quelquefois », ce qui pousse à conclure qu'au moins parfois le direct *ment* – pour insister sur le fait que directement perçues ou non, les choses sont ensuite soumises à un agencement forcément abstrait, personnel et indirect de *celui* qui perçoit :<sup>220</sup>

They just keep squeezing until theres nothing left. The torturous world just gets smaller and smaller until youre locked in a fucking closet, sealed in the son of a bitch. A living horror story. Buried alive. Hearing every grain of dirt falling on your coffin, thumping through your ears, your head and down through your body to your toes and back again, thump, thump... and scratch... scratch the wood, a dead tree, trying to get out [...] It must *feel like* ice picks going into your ears and eyes [...] (WP, 20)

Le lecteur est confronté à un personnage qui interprète le monde d'une façon particulièrement oppressante lorsqu'il le décrit comme progressivement réduit à un « placard » dans lequel il est enfermé, puis que l'image de ce meuble se mue en celle d'un « cercueil » dans lequel il est « enterré vivant ». Cet extrait s'ouvre sur le « they » récurrent, global et indéfini – très cher ennemi des personnages de Selby –, mais c'est rapidement la notion encore plus vague et globale de « monde » qui s'impose, un monde doté d'une volonté propre qui va rapetissant et torturant sans relâche. Le resserrement de l'environnement tout entier autour de l'individu est contenu dans la métaphore du « placard-cercueil » qui place le personnage entre la vie et la mort d'abord, mais exprime ensuite le sentiment aliénant d'un « entre-deux » plus diffus entre un monde intérieur qu'il croit clos et un monde extérieur l'assiégeant, répétant les assauts. En effet, il « gratte » la planche du couvercle, « l'arbre mort », mais reste enfermé dans le cercueil comme en lui-même alors que les bruits pénètrent les boîtes, de bois d'abord, et crânienne ensuite.<sup>221</sup> Ce deuxième « entre-deux » vient déterminer un resserrement qui passe les frontières du corps et

---

<sup>220</sup> Ceci ouvre le problème de l'interprétation, et ce qu'il s'agisse du personnage, de l'auteur ou du lecteur.

<sup>221</sup> Point de lapin blanc pour le guider hors de ce sas de « l'autre côté du miroir » en effet, et s'il accède comme Alice à une forme de « wonderland », sans doute ne traduirait-on pas le terme par « pays des merveilles ».

exprime la torture qui plus précisément passe par les sens : l'interprétation de perceptions qui s'accumulent et enserrant moins l'homme qu'elles ne le traversent, sature un esprit qui parce qu'il comprend – *est plein de* – trop d'informations, ne permet plus de comprendre – *faire sens de* – les événements.

Les informations ne s'agencent donc pas d'elles-mêmes, et tout individu qui perçoit transforme un matériel nébuleux qui lui arrive dans le désordre en quelque chose qu'il puisse comprendre. En somme il les remet dans *le bon sens*, et cela s'exprime dans la construction de cet extrait si l'on constate que se déploie en parallèle, d'une part l'usage d'un réservoir stéréotypé d'images liées de manière universelle à la mort – « coffin », « *buried alive* », « *dead tree* », ... –, et d'autre part le développement d'images plus subjectives qui associées traduisent la sensation d'une fin imminente – « *dirt falling* », « *thumping* », « *ice picks going into your ears and eyes* », ... On note ainsi qu'aux formes simples et figées des images stéréotypées – [-ed] –, répondent les formes progressives et dynamiques liées à l'interprétation sensorielle – [-ing] – ; comme si cette différence de traitement isolait la mort comme le seul aspect définitif et certain d'une vie qui autrement est perpétuellement mouvante et donc, à interpréter. Deux aspects du passage concernant le bruit de la terre qui frappe le cercueil avant d'envahir ensuite l'homme qu'il contient, sont en ce sens frappants : d'abord l'apposition, « *Hearing every grain of dirt falling on your coffin, thumping through your ears, your head and down through your body* » mélange tout : la construction de la phrase brouille les pistes et il est difficile de savoir s'il s'agit d'entendre le bruit de chacune des poussières tombant ou d'entendre la terre directement marteler le conduit auditif. Tout se passe dans un même mouvement : des éléments produisent un bruit qui est perçu, se répercute et entraîne la réaction de celui qui perçoit – « *to your toes and back again* ». Il est clair que la terre tombe et produit un son qui est entendu, mais les références aux oreilles, puis à la tête et au corps entier qui sont traversés donne l'impression d'un remplissage progressif qui conviendrait mieux à un corps vide que la terre emplit, qu'à la propagation d'un son. Ensuite, toujours dans le même ordre d'idées, il faut s'arrêter sur les variations dans l'emploi du terme « *thump* » qui évoque d'une part le « bruit sourd » lui-même, et d'autre part le fait de frapper à une porte pour produire ce fameux bruit. Il traduit donc à lui seul la présence d'une force physique qui frappe

sur l'extérieur du cercueil et le bruit produit qui ensuite se répand à l'intérieur, laissant le personnage sans défense. Ainsi qu'il soit répété – « thump... thump » – ou progressif – « thumping » –, le verbe est marqué par le mouvement de l'expérience qu'il recouvre – comme on recouvre un corps qu'on enterre, évidemment –, illustrant parfaitement l'oxymore « bruit sourd » et tout l'enjeu de la littérature, en faisant entendre la chanson de mots silencieux.<sup>222</sup>

Harry est donc l'archétype de l'individu moderne en proie à un trop plein d'informations : alors qu'il est pris dans le mouvement rapide de leur flot continu, quelque chose en lui « *dysfonctionne* » et il semble se dissoudre dans son environnement. Ce que l'on désigne comme l'identité d'un homme serait alors *sa fonction* d'interface entre ce qu'il contient et les évènements qui l'entourent à travers le prisme de la perception sensorielle. Seule cette forme de *résistance au chaos* du monde paraît former la consistance d'un être n'ayant pas de frontières imperméables faisant de lui un tout, entier et inaltérable. Avant d'étudier maintenant plus précisément l'interprétation de la qualité du silence que les mots donnent à entendre au lecteur, notons donc que les informations entrent et sortent dans le désordre et que les sens sont de simples outils permettant les échanges. En cela Harry est moins trompé qu'il ne se trompe et au cœur du dysfonctionnement réside le fait que si les sens ne nous trompent pas – en bons messagers ils transportent l'information –, il est possible de mal interpréter les informations qu'ils véhiculent – le message.

## C/ L'identification : de l'art de gérer les flux

L'expression du délire du narrateur anonyme de *Waiting Period* que nous venons de voir est métaphorique et parfaitement subjective : l'imagination en marche de l'auteur met en relation l'évocation commune de la mort – torture, cercueil,

---

<sup>222</sup> Pendant un peu maladroite du titre du recueil de Selby *Song of the Silent Snow*.

enfermement, étouffement,... – et ce qu’individuellement il y associe – poussière, placard, pic à glace, « they »,... –, mettant ainsi en scène *une* perception de la mort. C’est en d’autres termes l’évocation par des images personnelles d’une sensation universelle, et c’est précisément par le biais des relations qui sont établies par l’usage de la métaphore qu’il semble intéressant maintenant d’aborder le problème de l’identification. Pour identifier ce qu’exprime une métaphore, il faut interpréter des images et donc courir le risque de se tromper. Or avant même d’envisager les possibilités d’erreurs, il faut étudier plus précisément le fonctionnement de la métaphore pour déterminer s’il est possible de faire entrer en résonance les mondes intra et extra-diégétiques à travers les prismes de la lecture, de l’interprétation et de la manière dont s’identifier, c’est interpréter son propre rôle. Cette mise en perspective s’élabore à partir du travail de Paul Ricœur dans *La métaphore vive*, qui définit la critique littéraire comme l’art de confronter le « monde de l’œuvre » à « l’œuvre en tant que discours, c’est-à-dire configuration de mots », pour mettre en lumière le processus d’interprétation du sens par un lecteur qui a ses propres références (119). Il dépasse dans cet ouvrage la question de savoir ce qu’est une métaphore, notamment en la définissant à la suite de Beardsley comme « un poème en *miniature* » au sein duquel « discerner une signification » équivaut à « l’expliquer » (121).<sup>223</sup> Et dès lors qu’il est question d’expliquer une construction langagière, entre en jeu son interprétation, ou sa reconstruction, par un lecteur qui à l’instar du critique littéraire et du personnage Harry – bien que ce dernier ne se pose pas la question en ces termes –, doit déterminer « comment élaborer une logique non relativiste de l’explication » (Ricœur, 121). Au niveau textuel d’une part, il faut s’attacher à la sémantique et espérer, à la suite de Ricœur, que l’étude de la mécanique du récit puisse assoir des critères fiables permettant de reconstruire et comprendre son rapport au monde qui le déborde. Au niveau intra-diégétique d’autre part, il va falloir développer l’étude – amorcée dans notre première partie – de la tentative toute relative d’Harry pour articuler et expliquer son environnement, cet « appel humain » qui le dépasse, et vient butter sur « le silence déraisonnable du monde » (Camus, *Le mythe de Sisyphe*, 46).

---

<sup>223</sup> Dans le chapitre « critique littéraire et sémantique » (116-128) qui nous intéresse plus particulièrement, Ricœur s’appuie sur *Aesthetics*, de Monroe Beardsley (New York, Harcourt, Brace and World, 1958), auquel il emprunte le terme d’« expliquer ».

a) Désignation et connotation

La métaphore est donc la manifestation saillante, « en miniature », de ce qu'il existe différents niveaux de lecture d'un même texte. La nouvelle « The Sound » (SSS, 89-106) se clôt sur une image particulière, qui en plus de lier les œuvres et les Harry de Selby entre eux, ouvre plus globalement sur les processus d'interprétation et d'identification. Il est à nouveau question de la terreur qu'inspire la perspective d'une mort imminente, mais le fonctionnement analogique du texte est sans doute plus tortueux encore que dans le précédent exemple tiré de *Waiting Period*, notamment dans l'étude de la perception du son qui dans cet extrait met en relief la façon dont son interprétation fait appel à un jeu de connotations qui s'élabore aussi spontanément qu'il n'a rien de naturel :

The bed bounced wildly as he continued to scramble until he once more froze and just screamed, then suddenly bolted up, the bed falling over on its side, as the sound was no longer one of rain on leaves, but that of dirt falling on a wooden box. [...] The orderlies and nurse rushed to his room and looked through the window, then quickly opened the door. His screeching became louder as he saw the sound peering at him through the window. He curled into the corner [...] as the door opened and the sound started in (SSS, 106).

Comme dans *Waiting Period*, Selby associe dans ce passage issu cette fois du recueil *Song of the Silent Snow* les images de la « terre qui tombe » et d'une « boîte en bois ». <sup>224</sup> Or si indépendamment l'une de l'autre elles n'ont rien de menaçant – contrairement à l'exemple de *Waiting Period* qui les liaient ouvertement au « cercueil » et à « la mort » –, leur réunion évoque ici de façon détournée la peur de la mort. En effet, tout converge pour qu'à la suite du personnage le lecteur identifie un contexte particulier, induit notamment par la description du passage d'un bruit naturel d'eau sur des feuilles à celui plus culturel de la terre sur une boîte en bois. <sup>225</sup> Ce bruit qui terrorise le personnage réveille en particulier le fantasme instinctif lié chez tout homme à sa peur primitive d'être enterré vivant dans un cercueil, et plus généralement l'appréhension de tout le mal que peuvent lui faire ses congénères. Mais s'il semble que spontanément chacun perçoive la mort qui plane sur le texte

---

<sup>224</sup> Il s'agissait plus précisément d'un placard dans *Waiting Period*.

<sup>225</sup> Il y a glissement du champ lexical qui d'un élément naturel tel que l'arbre, passe à ce même élément transformé par la volonté de l'homme – « la boîte en bois ».

sans pourtant qu'elle y soit nommée, la communication entre le texte et son contexte n'a rien de naturel et d'évident. D'abord l'image de ce personnage enfermé dans sa petite cellule, dont il réduit encore les dimensions en se cachant sous le lit qu'il a poussé dans un coin, tend à compléter la mention de la boîte qu'on recouvre de terre et à façonner *l'impression* du cercueil sans qu'il soit nommé. Puis l'impression s'ajoute à l'expression de ses cris de terreur, et c'est par succession d'associations que la terreur devient mortifère – elle *cause* la mort, c'est-à-dire qu'elle la convoque en faisant naître son image là où elle n'est pas. Lorsqu'il étudie ce phénomène sémantique de connotation, Paul Ricœur distingue les significations « primaire », – ou « explicite », « affirmée » – et « secondaire » – ou « implicite », « suggérée » –, et il précise que « ce qu'une phrase "suggère" est donc ce que nous pouvons inférer que le locuteur probablement croit, par delà ce qu'il affirme » (Ricœur, 117). Dans cet extrait de *Song of the Silent Snow*, le personnage affirme d'une part que le son change, le regarde et entre dans la pièce. D'autre part le texte suggère que le personnage est fou, puisqu'un son ne « change » pas sans raison, « regarde » encore moins et surtout, ne pousse pas les portes pour « entrer » dans les pièces. C'est ce qui fait dire à Ricœur qu'un mot a une signification « à l'état isolé », mais qu'on ne peut le définir et le comprendre que par rapport à « la phrase réelle ou possible » au sein de laquelle il est cité (118). Or cette différence entre le sens de ce qu'on isole et celui acquis par connotation a une dimension particulière lorsqu'il s'agit d'un texte à propos d'un prisonnier.

Le personnage enfermé dans sa cellule du « county jail hospital » (SSS, 95) n'est pas terrifié par la réalité, mais par l'image qu'il se fait de la réalité.<sup>226</sup> En effet, il n'est pas en contact avec la réalité puisqu'il est comme en suspens, tenu hors du monde entre les quatre murs de sa cellule. C'est même la première justification qui est avancée pour défendre le système carcéral : la mise en « quarantaine ». La seule façon de protéger le troupeau de la contamination du mal est d'enfermer les brebis galleuses dans un espace confiné différent pour qu'elles n'aient plus aucun contact avec lui. Mais cette mise à l'écart du monde n'empêche pas le prisonnier d'en faire

---

<sup>226</sup> Le fait qu'il soit dans l'hôpital de la prison est encore un de ces indices guidant le lecteur vers la conclusion que le personnage est fou, sans que l'auteur n'ait jamais à explicitement faire référence à la folie.



partie ni de le penser, et probablement qu'il est d'abord condamné à devoir continuer à vivre à la fois « dans » et « hors » monde. Cet « entre-deux » déjà exprimé dans l'exemple tiré de *Waiting Period*<sup>227</sup>, est rendu ici encore plus tangible par la situation du prisonnier qui est physiquement cerné par quatre murs au-delà desquels le vaste monde l'enserme. Car c'est précisément parce qu'il n'a pas directement accès au monde des autres – les hommes « libres » –, qu'il doit interpréter ce qu'il en perçoit depuis sa cage de béton. C'est ce qui lui permet notamment d'entendre un bruit d'eau et de l'interpréter comme un bruit de terre. Si l'on compare dans l'exemple tiré de « The Sound » les expressions « *one of rain* » et « *that of dirt* » qui qualifient les sons, on note que *that* – en sa qualité de déictique – met à distance même sur le plan grammatical le bruit imaginaire par rapport au bruit précisément désigné comme réel – « *the one* ». Ceci tend à renforcer le caractère hallucinatoire du son et la perte de repères d'un personnage qui a sombré dans une forme de folie, définie ici par un chaos mental constitué de perceptions réelles ou inventées qui saturent son esprit. Cet état d'esprit vient alors en renfort d'une autre remarque : on peut noter que le mot « sound » en anglais a plusieurs significations, et que s'il désigne d'abord logiquement un « son » dans la nouvelle, il peut à un autre degré – par connotation, déduction tirée du contexte ou encore référence – évoquer le « sens » ou la « raison » par rapport à un personnage insensé, fou ou déraisonnable – qui seraient les traductions de « *of an unsound mind* ».<sup>228</sup> On peut alors imaginer si l'on rajoute « *minded people* » après le mot « sound », que le personnage voit vraiment « les gens sains d'esprit entrer » – « *as the sound [minded people] started in* ». Cette impression est confirmée lorsqu'on remarque que le narrateur décrit les infirmières qui le regardent à travers la fenêtre juste avant d'attribuer l'augmentation de l'intensité des hurlements du personnage au fait qu'il remarque soudainement « *the sound peering at him through the window* ». En effet, si le fait qu'il voit un son qui le regarde n'a aucun sens, transformer l'énoncé en « *he saw the sound [minded people] peering at him* » n'a, en l'occurrence, plus rien d'insensé. En confrontant ces deux exemples

---

<sup>227</sup> En conclusion du commentaire intitulé « le stéréotype et l'archétype », nous évoquons déjà le sentiment de la pression du monde sur les limites de l'individu.

<sup>228</sup> Comme le confirme le personnage de *Waiting Period*, si l'on poursuit ce dialogue entre les deux œuvres, lorsqu'il consulte un dictionnaire à l'entrée « Sane » : « So, sane, free from disease: HEALTHY, *mentally sound*, able to anticipate and appraise the effect of one's actions » (78, je souligne).

mettant en jeu les différentes interprétations possibles d'un même évènement, on voit que le personnage déduit de ce qu'il entend ce qui n'est pas – l'eau devient terre –, comme le lecteur doit déduire aussi des mots ce qui n'est pas – un signifiant a plusieurs signifiés qui sont toujours « hors texte ».

L'utilisation du son qui se propage loin de sa source, la rendant par là-même difficilement identifiable – parce qu'il n'est pas ce qui l'a produit –, est le pendant ici du problème des mots qui ne sont pas ce qu'ils signifient et ouvrent aussi sûrement qu'un son à toutes sortes de *malentendus*. Les études sémiologiques (Saussure), sémiotiques (Peirce) et même « grammatologique » (Derrida) de la signification sont nombreuses et complexes, et retenons d'abord ici que le processus de lecture – comme « explication » – d'une œuvre se fait ici le prolongement logique de la question de l'interprétation – ou de la lecture – du monde, dans la mesure où la façon dont le personnage interprète le monde détermine la façon dont le lecteur interprète les mots du narrateur, par connotation. Ricœur écrit notamment dans *La métaphore vive* que,

[c]'est en effet le lecteur qui élabore (*work out*) les connotations du modificateur susceptibles de faire sens ; à cet égard c'est un trait significatif du langage vivant de pouvoir reporter toujours plus loin la frontière du non-sens ; il n'est peut-être pas de mots si incompatibles que quelque poète ne puisse jeter un pont entre eux ; le pouvoir de créer des significations contextuelles nouvelles paraît bien être illimité ; telles attributions apparemment « insensées » (*nonsensical*) peuvent faire sens dans quelque contexte inattendu ; l'homme qui parle n'a jamais fini d'épuiser la ressource connotative de ses mots. (123)

Dans le cadre des récits qui nous occupent, Selby est ce poète, et l'inépuisable « ressource connotative des mots » concerne aussi bien l'homme qui parle que celui qui écrit ; ceux qui lisent que ceux écoutent. Si le lecteur croit que le personnage de « The Sound » perd l'esprit, alors l'interprétation du mot « sound » est complexe, parce qu'un fou peut aussi bien halluciner et parler du regard d'un « son » qu'être elliptique en voulant parler des gens « sains d'esprit ». Cependant comme l'explique Ricœur, bien que paraissant « insensées », les « attributions » du narrateur « peuvent faire sens dans quelque contexte inattendu » et tout le problème du lecteur n'est donc pas de trouver *un* sens – par opposition à un énoncé qui serait alors éliminé parce qu'insensé – mais de choisir lequel *des* sens il peut donner à ces propos. Ricœur dit à ce sujet qu'il ne faut pas parler « d'ambiguïté » mais de « sens multiple » (118),

parce que le lecteur doit finalement à partir d'indices, choisir un seul sens à l'exclusion de tous les autres. Précisément dans cet exemple, dans la mesure où le contexte indique que le personnage guette un son depuis le début d'une nouvelle qui se serait appelée « Ø Sound », ou même « Ø Unsound », si le mot avait ouvertement fait référence à la santé mentale, le lecteur choisit *naturellement* de croire le narrateur en suivant l'option du simple « son » que le personnage personnifie.<sup>229</sup> Le double sens du mot « sound » est dans ce contexte un facteur de plus venant bâtir l'impression de folie du lecteur, confronté avec le personnage à l'inquiétante étrangeté de *son* environnement – étrange au point qu'en se tenant aux aguets le personnage n'entend rien qu'un « silence hostile », puisqu'à l'instar du son il est lui aussi personnifié : « Still he heard nothing... the silence hostile » (SSS, 89).<sup>230</sup> C'est aussi parce que la vie est la constante confrontation d'un individu à ce type de choix *naturels* qu'Harry et le lecteur entrent en contact et que l'identification est possible : le texte est le lieu des choix qui constituent l'essentiel de la vie humaine, l'essence de l'homme – et donc par ricochets sans doute, son identité. Le fait d'interpréter l'environnement participe de la nature humaine, mais qualifier la notion de choix de naturelle n'explique rien, et surtout pas que la complexité de l'élaboration de l'identité d'Harry tient à ce qu'il n'y a rien de moins naturel qu'un choix pour lui.

Coincé dans ses cellules, Harry ne perçoit que l'écho du monde qu'il ne voit plus. Sa seule chance pour donner un sens à la vie qu'il devine autour de lui dépend dès lors de la façon dont il interprète ce qu'il en perçoit. Cependant si le fait de percevoir est naturel, le processus d'interprétation n'a quant à lui rien de neutre.<sup>231</sup> Le langage est même ce processus d'interprétation qui par *les sens* – les cinq sens – ouvre aussi sûrement *aux sens* – aux interprétations – qu'il éloigne d'un monde

---

<sup>229</sup> Ainsi la cinquième phrase de la nouvelle : « He listened for a sound » (SSS, 89).

<sup>230</sup> « Son environnement » : celui du personnage d'abord, mais peut être aussi celui du lecteur. Par ailleurs, du contexte on déduira ici qu'il ne s'agit plus du « son » qu'on entend, mais bien du possessif.

<sup>231</sup> On peut cacher le monde à Harry en l'enfermant dans une boîte, mais les cinq sens dont l'homme est naturellement doté lui permettent de savoir qu'il est là, puisqu'il en perçoit le bruit – « the sound »... « and the fury » serait-on tenté d'ajouter, un peu facilement, sans doute. Mais s'il est naturel qu'il entende ce bruit, ce signe de l'existence du monde, lui-seul peut en déterminer le degré de fureur – pour développer plus avant cette idée du bruit et de la fureur, renvoyant *implicitement* à Faulkner.

neutre.<sup>232</sup> Si d'une part on peut inférer qu'il n'y a plus rien de naturel dans la construction par connotation du langage – ou la « signification secondaire » –, du fait qu'elle consiste en une « élaboration contextuelle » et à « jeter des ponts » là où précisément il n'y en a pas, l'expérience interprétative d'Harry nous mène à douter même de l'élaboration par désignation – ou la « signification primaire » – du langage que Ricœur qualifie pourtant d'« explicite ».<sup>233</sup> Cette conception qui à ce qui serait « primaire » et « explicite » – « arbre » – oppose ce qui serait « secondaire » et « implicite » – « cet arbre » – n'implique pas qu'en deçà ou en amont de l'implicite, artificielle et insaisissable connotation liant arbitrairement les choses du monde, il existerait une base explicite, véritable et stable dans la désignation du monde.<sup>234</sup> Dans *Humain trop humain*, Nietzsche parle globalement du langage comme d'une « prétendue science » par laquelle « l'homme a placé un monde à côté de l'autre » en donnant « aux choses des désignations » (25). Il précise ensuite qu'au monde l'homme a donc ajouté le « monde de la représentation [...], résultat d'une foule d'erreurs et de fantaisies, qui sont nées peu à peu dans l'évolution d'ensemble des êtres organisés » (34). Dans tous les ouvrages de Selby, et de façon particulièrement saillante dans *The Willow Tree* où se mêlent l'anglais, l'espagnol, l'allemand et même l'hébreu, ce que les personnages représentent par un mot n'est pas la chose. Lorsque Maria se retrouve à l'hôpital le visage bandé, incapable de voir ceux qui l'entourent, incapable de parler, elle perçoit pourtant ce qui se passe et les échanges se font aussi non verbaux : « The sounds of Marias pain were still filling her mothers mind [...] and she gently rubbed Marias arm, and her heart with her words, feeling her words and her love being absorbed » (23). Il est question ici de « souffrance » et « d'amour », deux affects difficilement définissables respectivement représentés dans

---

<sup>232</sup> La neutralité qui est l'autre nom de l'impossible idéal d'objectivité scientifique, qui veut qu'observer un phénomène suffise à le modifier. Le monde est ce phénomène que l'homme modifie par le simple fait qu'il « est là » – qu'il le « regarde ». On entendra donc « langage » au sens large, dépassant l'écriture, la parole et incluant le fameux « bruit » de Selby à partir du moment où Harry « l'articule » – le lie aux autres termes de l'existence.

<sup>233</sup> « [L]a signification explicite d'un mot est sa désignation ; sa signification implicite, sa connotation » (118). Comme les précédentes, cette référence renvoie « explicitement » à *La métaphore vive*.

<sup>234</sup> Et ça n'est pas ce qu'entend Ricœur par « explicite ». On nous pardonnera d'ajouter de l'ambiguïté à l'ambigüité en isolant du reste de son ouvrage cette distinction qu'il fait entre deux niveaux d'un langage aux « sens multiples », puisqu'il s'agit justement de dire qu'il est décidément difficile de dire ce qu'un mot désigne.

le texte anglais par les mots « pain » et « love ». <sup>235</sup> Or il est question dans cet exemple de « her words *and* her love », les mots pour parler d'amour et l'amour étant très clairement dissociés. Cette distinction, en abîme, pousse le lecteur à prendre le mot « love » pour ce qu'il est : une représentation, une image, un mot qui prend sa valeur, sa signification, du couple d'individus qu'il unit. De plus cet amour répond aux « sons » inarticulés – encore du « bruit » –, qui sont la forme sous laquelle la mère perçoit la souffrance de sa fille, cette dernière ne la formulant pas avec des mots savamment agencés en vue d'une communication maîtrisée. Le langage déborde donc les mots qu'on écrit ou qu'on prononce, cette « foule d'erreurs et de fantaisies » dont parle Nietzsche. Plus la lecture d'un ouvrage de Selby progresse, plus le « malentendu » s'installe, et plus il paraît difficile de blâmer Harry pour sa mauvaise compréhension des choses. <sup>236</sup>

#### b) *L'avatar cosmique*

Une fois établi le fait qu'Harry n'est pas la marque d'un stéréotype figé mais bien plutôt celle d'un archétype mouvant, *il est temps* – dans la mesure où *il étant*, puisqu'Harry (il) est en mouvement (*étant*) – d'étudier la façon dont progresse l'élaboration de cet archétype. En effet, la question « de quoi Harry est-il fait » impliquait cette première réponse pragmatique : de texte, et donc de mots. Le développement de cette réponse nécessite qu'on suive la direction de ces mots pour savoir qui ils nous montrent exactement. Car si graver le prénom Harry sur le papier ne suffit pas à définir l'identité d'un personnage de Selby, puisque d'abord il n'existe pas de « Harry » hors texte, et qu'en plus ce prénom peut désigner n'importe qui, cela constitue tout de même un point de départ – et d'arrivée, puisque le prénom est

---

<sup>235</sup> Et donc respectivement représentés par ces autres mots que sont « souffrance » et « amour » dans notre texte français.

<sup>236</sup> Tant le lecteur est lui-même comme la mère de Maria, en proie à la signification d'un texte excédant la somme des mots qui le constituent. On serait notamment tenté de poser à partir de la nouvelle « The Sound » et de l'idée du « malentendu », le problème du « Mal entendu », puisque du son qu'il entend, Harry fait un persécuteur implacable – le mal qu'il entend – alors que rien n'indique objectivement que ce son soit un Mal de quelque nature que ce soit – c'est peut-être un malentendu, et il interprète mal un son ne lui voulant en fait que du bien. Reste que le lecteur aussi « entend » le « Mal » dans ce son, au sens où il « s'y entend » quand il s'agit du « Mal ». Lire Selby, c'est parfois essayer avec Harry de savoir quoi faire de cette « persécution » qu'on entend sans la voir.

un point fixe d'où partent et convergent une multitude d'éléments qui eux sont mouvants, et qu'on appelle « le texte ».<sup>237</sup> Dans l'histoire où il rayonne et dont il est la marque du rayonnement, le personnage d'Harry est une construction, peut-être même la seule construction du texte. Car si Harry – à son grand désespoir – n'est pas le centre du monde, il est tout de même le centre d'un monde : celui de l'histoire d'un roman qui n'existe que par lui – à travers lui. Robert Atwan remarque à propos du recueil *Song of the Silent Snow* que,

Hubert Selby Jr. has created more Harrys than any writer since Shakespeare. They turn up in all of his novels: as the loudmouthed union thug fatally attracted to drag queens in "Last Exit to Brooklyn," as the imagined sadistic rapist in "The Room," as the sexually obsessive hero of "The Demon" and as an addict in search of the big payoff in "Requiem for a Dream." It comes as no surprise that in this collection of stories we meet many more Harrys. (26)

Il est de prime abord étonnant qu'Atwan appelle aussi Harry le personnage de *The Room*, qui comme nous l'avons vu, n'est jamais nommé. Cependant, la référence à Shakespeare éclaire à la fois cette assimilation, et la nature des « Harry » dont il parle. La mention de Shakespeare et de ses « Harry », qui ne constituent pas forcément la majorité de l'espèce des « personnages shakespeariens » – on pense plus spontanément à Hamlet, Othello, à Roméo et puis Juliette –, encourage en fait à définir avec Atwan « l'archi-Harry » comme « un héro tragique » en dépassant les caractéristiques particulières à un seul personnage, nommé ou non – de la même façon que les caractéristiques tragiques de son œuvre nous ont conduit à chercher l'essence du style de ses romans au-delà d'un style particulier.<sup>238</sup> C'est aussi avec la

---

<sup>237</sup> A propos de l'irréalité/réelle d'Harry, Selby déclarait à Vorda (*Examining the Disease*, 289), qu'après avoir écrit *Last Exit to Brooklyn*, les gens qu'il fréquentait à l'époque s'insurgeaient : « This never happened! ». Selby ajoute alors, « In a sense, it's all based on reality and on my experience as it goes through my imagination, but there is no Harry Black or Tralala or any specific person it was based on ».

<sup>238</sup> Réapparaît ici le concept d'« archi-Harry » déjà mentionné comme émanant des théories derridiennes dans l'utilisation du préfixe « Archi ». Vient le temps d'en préciser l'intérêt en ce qui nous concerne, avec nos modestes moyens. Dans *De la grammatologie*, Derrida cite R. Labat à propos du langage conçu comme unissant l'idéographie et la phonétique : « Il est impossible de comprendre le système sans passer par son histoire » (135). C'est le point qui amène Derrida à expliquer à ce moment là de son ouvrage que, « [d]ès que le signe apparaît, c'est-à-dire depuis toujours, il n'y a aucune chance de rencontrer quelque part la pureté de la "réalité", de "l'unicité", de la "singularité". [...] A]ucun signifiant n'a de "réalité unique et singulière", il est d'entrée de jeu la possibilité de sa propre répétition, de sa propre image ou ressemblance. C'est la condition de son idéalité, ce qui le fait reconnaître comme signifiant et le fait fonctionner comme tel, le rapportant à un signifié qui, pour les mêmes raisons, ne saurait jamais être une « réalité unique et singulière » (139). Pour nous ici, le « système » est celui qui au signifiant « Harry », fait correspondre *un seul*

possibilité de « l'archi-Harry » que naît l'avatar cosmique, notion encore nébuleuse à l'étrangeté inquiétante qui plane sur toute l'œuvre de Selby, contaminant chacun de ses personnages. De plus dire qu'il est l'écrivain qui a « créé le plus de Harry depuis Shakespeare », c'est unir les deux auteurs et dire que leurs Harry forment une seule famille. Il y a dès lors fort à parier que l'ombre de l'Archi-Harry s'étende au-delà de la seule œuvre de Selby, et qu'elle soit projetée par un Harry vraiment lointain, peut-être là « depuis toujours » lui-aussi.

Derrida écrit plus précisément à propos des noms propres dans *De la grammatologie*, qu'« il y a écriture dès que le nom propre est raturé dans un système » (159).<sup>239</sup> Or en introduisant des personnages anonymes dans la multitude des Harry, Selby attire justement notre attention sur le fait qu'il peut fort bien « raturer le nom propre », comme s'il n'était pas nécessaire d'user de ce mot unique, stable et pratique qui désigne une personne pour « l(e d)écrire ». En effet, une fois évacué le nom « Harry » dans les textes de *The Room* ou *Waiting Period*, ne reste plus que tout ce qu'il recouvre, ou tente de contenir, et qu'il faut nécessairement assembler « au fil du texte » pour pouvoir dire qui il est. C'est pourquoi un lecteur familier de Selby peut s'étonner de ce qu'Harry ne soit pas nommé dans *The Room*, tout en ne doutant pas qu'il s'agisse bien d'un Harry à la lumière des éléments qu'il rassemble dans ce livre, comme dans les autres.<sup>240</sup> Si l'on s'en tient à la littérature américaine, on peut penser à ce que Marc Amfreville dit de Charles Brockden Brown

---

signifié qui correspondra à « sa personnalité » et qui bien qu'*unique*, « ne saurait jamais » correspondre à « une réalité unique et singulière ». Parce qu'il existe d'innombrables personnalités différentes qu'un seul individu peut revêtir, mais surtout parce que même en s'attachant à une personnalité particulière, on n'en saisira qu'une poignée d'éléments parmi des milliers, et que même ces éléments qu'on aura saisis déborderont le sens auquel on voudra les contraindre. Nous ne partons donc pas à la recherche d'un « Harry originel », plein et entier, qui comme le signe serait apparu « depuis toujours », mais tâchons de préciser ce qu'implique le fait que chaque pas qu'on fait en sa direction corresponde à un pas qu'il fait en arrière.

<sup>239</sup> Derrida ajoute que, « [s]i l'on cesse d'entendre l'écriture en son sens étroit de notation linéaire et phonétique, on doit pouvoir dire que toute société capable de produire, c'est-à-dire d'oblitérer ses noms propres et de jouer de la différence classificatoire, pratique l'écriture en général » (161). C'est-à-dire que Selby écrit des livres « au sens étroit » du terme en alignant les mots sur du papier, mais qu'il écrit « en général » aussi quand il « produit » un « Harry » de plus, qui obtient son identité propre quand il apparaît comme différent des autres « Harry ». Produire ici, c'est avoir un seul mot – Harry – et le remplir aussi d'autres choses que celles qu'il contenait jusque là.

<sup>240</sup> C'est pourquoi la question qui nous occupe depuis un certain temps déjà n'est pas « s'agit-il d'un Harry dans *The Room* », mais plutôt, « pourquoi Harry est-il anonyme dans certains livres, et pas dans d'autres » ?

(1771-1810), qu'il désigne dans un ouvrage collectif comme « le pionnier, sinon le fondateur, de la littérature américaine » (Amfreville, Cazé et Fabre, 26). Selon lui Brown crée,

quelque chose de radicalement nouveau en fondant ses intrigues sur des erreurs de perception. Il choisit de faire parler ses narrateurs à la première personne, et la terreur qu'il leur fait connaître est toujours liée à leur propre faillibilité et à leur méconnaissance d'eux-mêmes. Brown vient ainsi de découvrir une formule qui, *sous différents avatars*, traverse la littérature américaine jusqu'à aujourd'hui. [...] Surtout, il met en scène des affections diverses que l'on ne nommait pas encore « psychiatriques », et qui recourent ce que l'on appellerait aujourd'hui « délire maniaque », « paranoïa », et « dédoublement de la personnalité ». [...] La forme généralement choisie – la narration en première personne – l'amène à creuser les abîmes de la psyché en une réflexion soutenue sur les virtualités de la représentation confiée à des narrateurs faillibles, voire totalement fallacieux. (26-27, je souligne)

La mise en scène d'un « dédoublement de la personnalité » – qu'on « sache » ou non le nommer ainsi – n'est donc pas moderne en soi, et elle est déjà mentionnée à la fin du dix-huitième siècle aux États-Unis – et sans doute depuis bien avant à d'autres endroits du globe. D'autre part, dire qu'elle « traverse la littérature américaine jusqu'à aujourd'hui », c'est la reconnaître à chaque fois. Préciser que c'est « sous différents avatars » revient dans un second temps, à dire qu'on la reconnaît *malgré les différents noms* qu'on lui donne à travers les âges. Le « dédoublement de la personnalité » joue alors à deux niveaux. D'abord, la mention de cette « formule littéraire » qui associe les troubles de la personnalité, « l'erreur » et la « terreur » chez Brown éveille l'obscur tentation de « raturer » le nom de ce dernier pour le remplacer par celui de Selby, tant cette conception du personnage paraît convenir à ses « Harry ». C'est-à-dire qu'après lui avoir donné le nom de « théorie de Brown », on voudrait l'appeler « théorie de Selby » puisqu'il s'agit essentiellement dans les deux cas de la même quête de la représentation du dédoublement de la personnalité – en la faisant porter notamment par des voix « faillibles » ou « fallacieuses » qui en tout cas, *se trompent*.<sup>241</sup> Mais Brown était « le premier », et bien qu'elles paraissent portées par un même projet, il s'agit tout de même de deux mises en scènes différentes – pour commencer, Selby mélange la première et la troisième personne. Suivant ce chemin, cherchant cet idéal unique qu'on reconnaît malgré tout, nous en

---

<sup>241</sup> Soit qu'elles se trompent de bonne foi, soit qu'elles mentent en connaissance de cause. Les « meilleurs » dans l'art du mensonge étant souvent, à la croisée des chemins, ceux qui se convainquent de leurs mensonges jusqu'à les croire « vrais » eux-mêmes.



viendrions presque à vouloir séparer cette formule de quelque nom que ce soit – à raturer tous les noms propres – pour essayer de comprendre ce que tous ces noms *signifient*. Notamment parce que Selby s’est débarrassé au fil de son écriture du « signe Harry », comme s’il abandonnait l’idée de pouvoir nommer son personnage pour mieux s’attacher à montrer qui il est en le diluant dans l’espace.<sup>242</sup>

C’est à ce carrefour entre la formule littéraire et le personnage qu’intervient chez Selby le second niveau, où le problème des noms qu’on attache à cette formule du dédoublement de la personnalité est redoublé par le problème des noms des personnages qu’elle implique. Si comme Girard dans ses *Critiques dans un souterrain*, on s’intéresse à ce « mode de représentation dédoublante » qu’est « l’énonciation du nom propre » (228), on pourra penser que la mise en scène du dédoublement de la personnalité chez Selby passe d’abord par le fait que nommer un personnage Harry le désigne parmi les autres choses du monde, mais ne dit rien de ce que lui – le nom Harry –, il désigne.<sup>243</sup> Variation sur le thème du couple des signifiant et signifié de Saussure, le signifiant « Harry » est le premier *dédoublement* de la personnalité parce qu’il est déjà autre chose lorsqu’il *redouble* le signifié qu’il représente. Selby utilise effectivement le nom « Harry » pour nous parler d’un personnage qui n’est pas là.<sup>244</sup> Ainsi, ce jeu sur le modèle des poupées gigognes, de noms en noms, conduit à imaginer le nom « Harry » comme l’un des différents avatars uniques et singuliers d’une même chose.<sup>245</sup> On appellera ce nom présent « avatar *cosmique* » parce que la chose absente qu’il redouble est plurielle, qu’elle

---

<sup>242</sup> Comme l’écrit Wittgenstein dans son *Tractatus logico-philosophicus*, « on peut décrire, non pas dénommer des états de choses. (Les noms sont pareils aux points ; les propositions à des flèches, elles ont un sens) » (38). Le nom « Harry » est un « point » vide de sens, immobile et seulement situationnel sans des propositions pour l’expliquer. Pour user d’une autre image, le mot « Harry » est une porte fermée, ce qui ne conditionne en rien ce qu’on verra apparaître si on l’ouvre. Les propositions introduisent le mouvement et justement « proposent » qu’il y ait quelque chose derrière la porte, et qu’on l’ouvre.

<sup>243</sup> Au sens où le note encore Derrida quand il rappelle les mots de Lévi-Strauss qui pensait qu’« on ne nomme jamais, on classe l’autre... ou on se classe soi-même » (160). Le nom est un des attributs d’une personne permettant de le situer, mais pas de le définir. C’est par exemple pratique dans une salle d’attente quand vient son tour, mais il est souhaitable qu’une fois dans son cabinet, le médecin étudiera d’autres critères pour savoir qui est son patient. On pardonnera peut-être l’approximation de la remarque suivant les mots de Lévi-Strauss, arrivant elle-même un peu brutalement ici, si l’on s’intéresse à l’exemple qui vient, concernant Sara dans *Requiem For A Dream*.

<sup>244</sup> Et la question se complique encore un peu si l’on pense qu’en bon personnage, il n’existe pas.

<sup>245</sup> Rappelons la première définition de « l’avatar », qui désigne chacune des incarnations de Vishnou, dans la religion hindoue.

doit être *ordonnée* alors qu'elle paraît lointaine et insaisissable. Saul Kripke écrit notamment dans *La logique des noms propres (Naming and necessity)*, que selon Searle, « le référent d'un nom est déterminé non par une description unique mais par un faisceau ou une famille de descriptions » (20).<sup>246</sup> C'est en ce sens que la « famille de descriptions » dont sont membres les personnages de Selby – comme ceux de Shakespeare –, trompeusement quand ils sont nommés Harry, et plus significativement lorsqu'ils sont anonymes, forment un faisceau vers « l'avatar cosmique », dont il ne reste *plus qu'à* déterminer le nom.

Ça n'est donc pas vraiment innocemment qu'on entamera cette remontée paradoxale vers le représentant *anonyme* de l'humanité *qu'on nomme* Harry par le biais d'un autre personnage, nommé « Sara ». Dans *Requiem For A Dream*, Selby fait jouer un rôle prépondérant à la télévision, et plus particulièrement dans les relations que Sara entretient avec cette dernière. Or comme nous avons vu l'objet prendre vie au début du récit, il est tentant de le convoquer à nouveau, maintenant que Sara *s'éteint*.<sup>247</sup> Le narrateur use et abuse du nom « Sara » dans une scène où interviennent une multitude de gens anonymes, or l'omniprésence de ce prénom qui désigne une personne *paraissant* absente contraste étrangement avec l'omniprésence des autres personnages dont les noms propres *sont* absents :

Sara was put in a wheelchair and taken from the ward, down an elevator, through a long, gray tunnel to a waiting room where other patients docilely sat, their attendants in a corner smoking, joking, keeping an eye on their patient. Sara looked at those in front of her and blinked a few times, squinted, then stared. From time to time someone would open a door and *call a name* and one of the attendants would wheel the patient through the door, and they seemed to disappear, yet there always seemed to be just as many people in front of Sara. Time continued to be time and *Saras name was called*. Her attendant wheeled her through the door and Sara tried to smile. In front of her a man sat behind a desk. There were others in the room. The man behind the desk was called your honor. Someone stood up and opened a folder and read some things to the judge. He looked at Sara. She tried to smile and her face started to stretch in her wide-eyed grin as little bits of spittle dribbled down her chin. He signed his name to a piece of paper and handed it back to the man. She was committed to a State Mental Hospital. (263, je souligne)

---

<sup>246</sup> Pour ne pas le trahir il faut noter ici que Kripke va consacrer le reste de son ouvrage à mettre en doute cette théorie.

<sup>247</sup> On se rappellera peut-être le début de notre étude, au chapitre du « Naturalisme monstrueux », la scène où Tony dans sa « vision monstrueuse », pulvérise une télévision suppliante.

Le juge regarde les « yeux grands ouverts » de Sara – expression récurrente en cette fin de roman – comme on regarderait l'écran d'une télévision éteinte. Posée sur sa chaise elle tente de sourire mais elle bave, comme si alors qu'on la mettait en marche, une télévision implosait et fumait au lieu de diffuser les images qu'on attendait. Peut-être suffirait-il que Sara dise quelque chose pour être sauvée, qu'elle s'anime devant son auditoire, mais non contente de ne rien faire, elle ne dit même rien.<sup>248</sup> La décision du juge est donc logique : il faut réparer la machine à parler qui ne parle plus. Mais c'est encore à un autre niveau que l'assimilation de Sara à une chose, et plus précisément une télévision cassée, se joue. Dans ce passage il y a une dégradation du nom propre, qui devient un nom *comme un* – « commun » – autre. La formule au début de l'extrait énonce qu'un nom – et non une personne – est appelé. Il est particulièrement intéressant de noter l'enchaînement des événements, qui confirme l'impression véhiculée par l'expression « to call a name », en dissociant l'homme et son nom. On nous dit d'abord que « quelqu'un appelle un nom », et comme en fait personne n'est explicitement nommé, c'est un patient anonyme qui franchit le seuil d'une porte, poussé par un autre anonyme à l'appel de « quelqu'un » d'autre. Quand vient le tour de Sara, bien qu'elle soit la seule explicitement nommée, elle participe du même mouvement rendu exceptionnel uniquement parce qu'on l'en extrait arbitrairement. Quelqu'un – n'importe qui – pousse un corps *plein* des pensées de Sara, il la pousse comme les autres vers une porte où elle est vouée à « disparaître ». Elle a en effet ici un double statut : d'une part elle finit par être explicitement nommée, et donc extraite de la foule anonyme. Cependant d'autre part, elle est exactement comme les autres patients qu'on transporte dans les mêmes chaises roulantes – « wheel the patient » –, et quand bien même c'est son nom cette fois qu'on appelle, c'est quelqu'un d'autre qui répond à l'appel du nom de « Sara » et pousse son fauteuil – « her attendant wheeled her ». Cet intermédiaire entre le nom « Sara » et le personnage de Sara révèle l'écart qui existe entre un individu et cette marque arbitraire de son existence parmi les autres hommes qu'est son nom. Le nom appartient plus aux autres qu'à celui qu'il désigne – « on ne nomme jamais, on classe l'autre », comme l'écrivait Lévi-Strauss. Dans cet extrait le nom « Sara » lorsqu'il résonne dans l'air est un signal adressé à l'infirmier pour qu'il amène le patient. Ce

---

<sup>248</sup> Ce qui si l'on en croit Austin, aurait déjà été faire.

dernier est dissocié de son nom, qui apparaît comme une étiquette sur un objet, comme si au lieu d'écrire « ceci est une pipe » sur une pipe, on avait écrit sur Sara « ceci est Sara ».

Cependant, à ce moment là de l'histoire, « ceci n'est plus Sara ».<sup>249</sup> Ceci est le fauteuil sur lequel repose le corps de Sara, une coquille dans laquelle ce qu'on nomme « Sara » est enfermé depuis longtemps. Mais alors que le personnage commençait à s'en dissocier bien avant que les électrochocs viennent ultimement violenter ce corps, c'est au moment de son *internement* à l'hôpital que la rupture s'opère.<sup>250</sup> En plus d'être enfermée dans l'hôpital elle est enfermée dans son corps et peut nous revenir en mémoire l'image du prisonnier de *The Room*, enfermé comme nous l'avons vu en lui bien plus qu'en sa geôle. Les médecins appellent désormais Sara ce corps immobile et mutique qu'on transporte de pièce en pièce, comme s'il ne restait d'elle que ce corps dont il fallait à tout prix faire rejaillir l'esprit. Or en essayant d'en faire électriquement émerger son esprit, à la façon dont on branche un poste de télévision pour faire apparaître les images qu'il « contient », ses médecins commettent la même erreur que ceux qui « regardent la télévision » – comme s'ils disaient « look » au lieu de « watch ». Le mot « Sara » est pour eux comme le mot « télévision », un outil désignant seulement une boîte à travers laquelle transite tout ce qu'elle diffuse. Un avatar coupé du cosmos où flotte celui qu'il incarne.

---

<sup>249</sup> Et l'on se rapproche du « ceci n'est *pas* une pipe » de Magritte, au sens où un personnage n'est de toute façon jamais une personne.

<sup>250</sup> Quand l'accoutumance aux psychotropes qu'elle prenait en guise de coupe-faim lui a fait en vouloir plus, qu'elle était « en manque » et que son médecin lui faisait une nouvelle ordonnance, on pouvait déjà lire des choses telles que, « Sara and her body sighed with relief » (168). La schizophrénie est donc déjà installée.



## Chapitre 5

### Contrôle et impression de contrôle : Des marionnettes et des fils dont sans se défaire, on se défie

Comme Harry, Sara est un avatar, et comme lui elle n'est pas coupée de *ce* qu'elle incarne – un « il », une « elle », en tout cas une personnalité.<sup>251</sup> C'est pourquoi Sara participe du même mouvement que les autres patients seulement si l'on adopte le regard des autres personnages et qu'on la réduit à un corps inerte, poussé *comme les autres* dans un fauteuil. Mais contrairement aux autres personnages pour qui « Sara » désigne seulement un corps « cassé » parmi tous ceux qu'ils ont sous les yeux, le lecteur appelle aussi « Sara » cette voix unique qui avant de s'éteindre, lui a « parlé » pendant deux cents pages. Et s'il n'adopte pas le point de vue des autres personnages, c'est parce que le lecteur ne les entend pas, alors qu'il entend encore cette voix. Au sein du récit pris dans sa globalité, s'opère en fait à ce moment particulier un renversement crucial des valeurs, puisque les personnages parlant de Sara comme d'une chose sont à leur tour perçus comme des choses pour un lecteur qui n'a d'yeux que pour elle. En effet, les autres personnages de cette scène ont toujours été silencieux. Ils n'étaient rien et ils émergent seulement du néant maintenant qu'ils sont faiblement éclairés par la lumière de Sara. Avant eux par contre, Sara était déjà quelque chose *car* elle parlait.<sup>252</sup> Contrairement à eux, elle

---

<sup>251</sup> Cependant, précisons dès maintenant qu'il n'est pas question de dire ici que ce qu'elle incarne est la personnalité du « Dieu auteur ». Selby n'est pas le « Vishnou » de ces avatars. Il s'agit plutôt de s'arrêter sur le fait qu'elle n'est pas plus réductible à un corps qu'à un esprit, et de dire qu'il ne faudrait pas commettre l'erreur des médecins et du juge du passage précédent en séparant artificiellement les deux.

<sup>252</sup> Il n'a jamais été question de ces patients, ni du juge dans le livre, avant qu'il soit question de leur rapport à Sara. De plus il est dit que certains parlent, mais aucune de leurs paroles n'est transcrite. D'autre part, l'utilisation de la conjonction « car » dans l'affirmation « elle est quelque chose car elle parle », n'implique pas que la question « faut-il parler pour exister » soit réglée.

n'est pas qu'un nom dans le flot du récit, elle est aussi un « non » qui résiste à l'enchaînement logique des choses.

Cette remarque est nécessaire pour éclairer cette scène de « la mort de la voix » de Sara, qui n'est pas la mort de Sara – d'abord parce que le personnage ne meurt pas à la fin du livre. On relève notamment qu'une fois qu'elle est poussée dans la pièce où elle ne dit rien, alors que les gens parlent et décident pour elle, le texte donne accès à la façon dont Sara est toujours là et perçoit les choses, alors qu'il passe par contre sous silence les choses qui sont dites par la foule anonyme.<sup>253</sup> La scène est ainsi centrée sur Sara, et tout ne paraît s'animer que parce qu'elle a « les yeux grands ouverts », comme le répète Selby. Assis dans sa chaise le personnage de Sara est spectateur d'évènements se déroulant malgré lui, il n'interagit pas, mais il est bien là. C'est parce qu'il est poussé dans la pièce qu'apparaissent dans le récit un bureau, un homme, d'autres hommes autour.

Cette remarque préalable est donc aussi nécessaire pour éclairer l'œuvre entière de Selby, qui nous montre des personnages qui s'opposent au monde et aux autres, mais dans une révolte entièrement intériorisée, qui se manifeste essentiellement lorsqu'ils décident de se taire pour refuser tout ce qui les entoure. S'ils sont chacun identifiés à une voix qui parle au lecteur, cette voix résonne dans l'espace clos de leur esprit avant tout, c'est-à-dire au seul endroit où ils peuvent se rêver omnipotents. Cette obsession du contrôle est le fil conducteur de leurs voix. Cependant se rêver maître de son existence ne permet à aucun d'eux de trouver un moyen d'avoir une quelconque emprise sur une vie dont ils ignorent tout, notamment parce qu'ils ne trouvent logiquement rien ni personne dans le monde pour répondre à des questions qu'ils n'arrivent pas à formuler.

---

<sup>253</sup> Revient ici la foule persécutrice que nous avons déjà mis en relief à la fin de notre première partie, consacrée à la tragédie.

## A/ L'étoffe des héros

### a) De quoi « Sara » est-il le nom

Dans l'exemple de *Requiem for a Dream* que nous venons de mentionner, l'étude du microcosme que constitue la salle d'attente nous place de l'autre côté de l'écran des yeux de Sara : « Sara looked at those *in front of her* and blinked a few times, squinted, then stared. [...]here always seemed to be just as many people *in front of Sara* » (263). Sara est le point de référence, l'objet unique et silencieux en face duquel tout arrive. Si les gens sont devant Sara comme devant une télévision cassée, même si de leur côté ils la regardent – « he looked at Sara » –, Sara aussi les observe. C'est une voix qui fait part de *l'impression* que les gens vont et viennent sans que toutefois la salle paraisse moins peuplée – *seemed to be* –, c'est aussi elle qui dit qu'ils « semblent disparaître » quand ils franchissent une porte – « they *seemed to disappear* ». Évidemment, nous ne sommes pas dans le cadre d'un récit fantastique et il n'y a pas d'extraterrestres derrière la porte, qui munis d'armes inconnues, vaporiseraient les gens. Ils ne s'évaporent pas dans l'espace et pénètrent seulement dans une pièce. Cependant, parce qu'ils sont hors de portée du regard de Sara, ils disparaissent bel et bien et en franchissant ces portes, ils disparaissent du récit. Cette voix témoigne du fait que Sara ne parle pas, mais elle témoigne aussi du fait qu'elle aurait des choses à dire, et ces impressions particulières trahissent bel et bien l'état d'esprit de Sara.<sup>254</sup> Cette voix n'explique pas que dans ce mouvement paraissant perpétuel, le sentiment de l'interchangeabilité des patients anonymes rappelle métaphoriquement comment les hommes anonymes vont et viennent, vivent et meurent – « disparaissent » –, sans que l'humanité paraisse dépeuplée. Parce que le personnage de Sara ne peut plus à ce moment là articuler ce genre de pensées. Elle s'en tient donc aux impressions fugitives auxquelles, assis dans son fauteuil, le

---

<sup>254</sup> L'expression est à prendre au sens propre : « ce qu'elle pense ». Par extension, elle signifie aussi le fait qu'elle soit réduite à « l'état d'esprit » pour le lecteur dans la position strictement inverse à celle des autres personnages : les personnages ne l'entendent pas et ne voient que son corps, alors que le lecteur ne « voit » évidemment aucun corps mais « entend » son esprit – « la voix » qui lui parle en silence.



personnage ne peut pas échapper. Celles qui s'imposent et que quelque chose dans ce pantin désarticulé perçoit, et articule malgré tout. Le narrateur omniscient se fait porte parole d'une Sara réduite au silence, mais pour « porter » la parole de *quelqu'un*, il faut qu'en amont il y ait une parole à porter.

Ce renversement qu'opère le récit passe donc encore par la problématique des noms propres. Dans ce passage la narration à la troisième personne ne s'articule pas uniquement autour du pronom « elle » – « she » –, mais aussi autour du nom « Sara », et on peut s'interroger avec Monique De Mattia-Vivès sur le fait que « la présence du nom propre ne produi[se] pas le même effet mimétique que le pronom. Certains linguistes soutiennent que l'on sort ici du DIL pour entrer dans le récit, c'est-à-dire le discours narratorial » (21). Ici il s'agit bien de « discours narratorial » – aucun des mots de Sara n'est rapporté, seulement ses impressions non formulées explicitement. Malgré ses accès de schizophrénie Sara ne s'est jamais dit « qu'il semblait y avoir toujours autant de monde devant Sara », l'introduction du nom ne produisant pas le même effet que s'il était dit « qu'il semblait y avoir toujours autant de monde devant *elle* ». Tout porte à croire que c'est un narrateur qui oblige le lecteur à se placer du point de vue de Sara, et le problème n'est pas précisément celui du discours indirect libre [DIL] mais plutôt celui de « l'effet du nom » par rapport à tout ce par quoi on le remplace dans le récit.<sup>255</sup> D'une part Sara est nommée dans le texte alors qu'elle n'est plus qu'un corps inerte aux yeux des autres personnages, et d'autre part il est fait référence aux noms des autres personnages – « call a name », « he signed his name » – sans toutefois qu'aucun de ces fameux noms ne soit explicitement mentionnés. Le fait que ces derniers ne soient pas nommés, qu'ils soient désignés par des formules – répétées – telles que « someone », « the man » ou « a man », renvoyant successivement aux uns et aux autres, place encore le lecteur du point de vue de Sara : comme elle ne les connaît pas, le lecteur non plus n'a pas à les connaître ; comme ils ne l'intéressent pas, alors le lecteur non plus n'a pas de raison de s'y intéresser. L'un d'entre eux est « juge », on peut imaginer que le reste du

---

<sup>255</sup> Les récits de Selby nous plongent en fait dans « la zone grise » dont parle Jean-Jacques Lecercle dans la préface à l'ouvrage de Mattia-Vivès, « entre la communication et l'intériorité, entre le discours indirect libre et le récit ou le monologue intérieur » (11).

Notons par ailleurs que nous avons déjà utilisé cette citation de Mattia-Vivès à l'entame de notre étude, et évoqué le problème du nom alors qu'il était question de DIL. Nous nous permettons de la réemployer maintenant qu'il s'agit de poser plus précisément le problème du nom.

groupe est constitué d'experts médicaux, mais il n'y a que Sara qui compte, et ce qu'il advient d'elle. Certes elle est devenue un personnage passif et ce sont eux qui sont actifs puisqu'ils la condamnent, cependant ils n'ont d'importance qu'en tant que manifestation de cette condamnation : l'homme n'est pas nommé et seul son titre – sa fonction – de juge est nommée. Lorsque le juge condamne Sara à l'hôpital psychiatrique, Selby écrit : « he looked at Sara [... and] signed his name ». Dans le document administratif la condamnant il n'est donc pas fait mention du nom de Sara – qui pourtant y figure certainement –, mais seulement de celui du juge lorsqu'il signe. Cependant le récit de Selby gomme le nom du juge, et c'est bien celui de Sara qui est cité, page après page. Finalement la façon dont dans cette scène tous ces anonymes se « permettent » de l'ignorer parce qu'elle ne leur dit pas ce qu'ils veulent entendre constitue une violence de plus contre un personnage qui, paradoxalement, n'en existe que plus.

Par le biais d'un personnage comme Sara, Selby donne une forme particulière au fait d'être la voix des sans voix – « voice of the voiceless ». Il ne se pose pas en porte parole d'une classe particulièrement opprimée, revendiquant par exemple au nom d'une veuve désargentée des bas fonds de Brooklyn le droit à une meilleure couverture médicale qu'elle-même ne saurait formuler, ni auprès de qui le faire valoir.<sup>256</sup> En mettant en scène cette veuve dans un hôpital, il montre comment être « sans voix dans le monde », n'est pas synonyme d'être sans voix tout court. Ses romans ne traitent pas seulement d'hommes auxquels on refuse la parole, mais de ce qu'ils (se) disent quand ils ne parlent pas. Buckeye écrit notamment :

Increasingly, his characters discover they have no voice in the world, that their efforts to speak are frustrated, that no one listens, that at the end they are silenced and it is only their inner voice [...] that compels our attention. To be frustrated, hemmed-in and defeated at every turn, to be silenced, and still to speak in the only way one can: that inner voice is Selby's testament. (375)

---

<sup>256</sup> Lorsque Bruce Benderson écrit qu' « [e]n 1964, *Last Exit to Brooklyn* frappa la Love Generation de plein fouet, rappelant brutalement à des jeunes gens sans soucis que les luttes de classe étaient loin d'appartenir au passé », il ne le fait pas sans préciser que, « [...] ce n'était pas non plus le type de roman socialiste que nous attendions depuis les années 30 : ses personnages vivent en dessous du niveau de la classe ouvrière glorifiée par la littérature socialiste traditionnelle, et le roman ne livre aucune autre leçon que celle du désespoir et de la possibilité d'une nouvelle forme de spiritualité en dehors de ces vies guidées par des instincts primitifs » (69-70). L'étude de la vie guidée « par des instincts primitifs » passe avant une éventuelle lecture plus particulièrement « socialiste » de ses romans.

Dans le cas de Sara l'expression est à prendre au sens propre : elle est à la fin du roman physiquement aphone.<sup>257</sup> Or on note que même lorsque sa voix ne résonne plus jamais dans le monde et qu'elle n'attire toujours pas l'attention sur le corps qu'elle habite, elle ne cesse pas d'exister pour autant – et son hôte non plus.

Le roman est pour Selby l'occasion de montrer comment on peut se taire et parler encore, spécialement dans le contraste entre la façon dont tout le monde dans cet hôpital veut à tout prix entendre la voix de Sara, alors que le lecteur lui n'en a jamais perdu le fil et l'entend toujours aussi clairement maintenant qu'elle est entourée d'une foule d'autres personnages :<sup>258</sup>

You are not cooperating Mrs Goldfarb. His voice was shrill and his tone threatening, and Sara tried to lift an arm, to raise herself, to tell him, to tell the doctor how she couldnt move, how she couldnt talk, how she felt like maybe she was dying and she was frightened, and she looked at him with eyes that pleaded and begged, her mouth opening, but only inarticulate noises coming out, and he continued to stare at her. You may think that this type of behavior will get you special treatment, but we do not have the time to cater to individuals. (236)

C'est tout ce qu'inspire au docteur Reynolds le mutisme de Sara à un moment où elle refuse de manger ce que contient son plateau repas : pour lui elle se tait pour se faire remarquer, et un peu comme un enfant qui boude, il suffira de l'ignorer un moment pour qu'elle supplie qu'on s'occupe d'elle à nouveau.<sup>259</sup> Or dans cet exemple, le diagnostic est infirmé tout de suite par le récit lorsqu'on relève que les mots du docteur qui ouvrent et closent ce passage, sont séparés par la supplique qui se lève à l'intérieur du crâne de Sara. Ils s'enchaînent dans la bouche du médecin comme si rien ne s'était passé entre temps, comme s'il ignorait la supplique qu'il attendait pour réagir. Et il l'ignore précisément parce que de son point de vue il ne s'est rien passé, comme l'indique la formule « *he continued to stare at her* », placée à

---

<sup>257</sup> Ça n'est pas le cas des autres personnages « privés de voix dans le monde » dont parle Buckeye. Nous reviendrons sur leur cas et nous en tenons pour l'instant à cet exemple particulièrement flagrant.

<sup>258</sup> Contraste entre les autres personnages et le lecteur qui se nourrit de cet autre contraste entre la Sara qui se plaignait à voix haute – même s'il s'agissait alors d'un murmure à l'oreille de son fils – alors qu'elle était abandonnée à sa solitude, et celle qui se tait maintenant que « tout le monde » paraît l'écouter.

<sup>259</sup> Au chapitre de l'ironie « grinçante », on relèvera la mention du « special treatment » qu'il accuse Sara d'espérer, pendant plutôt détestable du « shock treatment » qu'elle n'a pas demandé, mais qu'il a prescrit quand même.

la fin de la description de ce qui se passe dans la tête de Sara, juste avant les derniers mots du médecin : il dit qu'elle ne coopère pas, la fixe un certain temps et comme il ne perçoit aucune réaction il la fixe *encore un peu* et il ajoute qu'elle n'obtiendra aucune faveur en « boudant » ainsi. Il n'a pas accès à la voix qui montre au lecteur que Sara est là et supplie en silence, il ne voit pas même dans ses yeux la manifestation de ce qu'elle essaye de dire cette voix – « eyes that pleaded and begged ». Le lecteur lui sait qu'elle essaye de se lever sans pouvoir bouger, puis d'articuler ses pensées sans pouvoir échapper à la peur et enfin de les formuler, sans pouvoir produire mieux qu'une suite « de bruits inarticulés ».

Les trois tentatives de Sara sont soldées par trois échecs, mais alors que le médecin n'a accès qu'aux résultats de ces tentatives – un corps immobile et mutique –, le lecteur a droit au processus conduisant à ces échecs. Notamment au fait que lorsqu'elle constate son impuissance Sara essaye de la formuler : « Sara tried to lift an arm, to raise herself, to tell him, to tell the doctor how she couldnt move ». Sara *ne peut pas* parler, elle essaye et *ne refuse pas* de le faire. C'est pourquoi en lisant cet extrait on constate que le mutisme de Sara n'implique pas un acte conscient, un refus de parler – « une bouderie » –, grâce à cette voix intérieure qui supplie exactement comme le docteur espérerait entendre Sara supplier. Elle répond comme il l'attend, mais physiquement son corps la trahit, et de la même façon que son bras refuse de se soulever, et que son corps entier refuse de lui obéir, sa voix reste coincée dans sa gorge. Si on a pu définir Socrate comme « celui qui n'écrit pas », sans doute la définition la plus exacte qu'on pourrait donner de Sara serait-elle en somme, « celle qu'on n'écoute pas ». Sara est donc d'une part le nom que Selby donne pour l'occasion à l'échec de celui qui voudrait s'exprimer et s'en révèle incapable, et en aucun cas celui du refus pur et simple de parler. Si d'autre part ce peut aussi être le nom d'un refus, c'est au sens où Selby en a aussi fait le nom d'un personnage que le lecteur refuse d'abandonner à son triste sort.

*b) De quoi Sara est-il le « non »*

Lors de son admission à l'hôpital Sara délire mais parle encore, et tant qu'elle parle, tout reste possible. Elle est confrontée successivement aux deux docteurs

Reynolds et Spencer, pour lesquels Selby compose un numéro de duettistes à la limite du caricatural sur le thème du mauvais et du bon médecin, l'un paraissant fasciné par leurs esprits en leur prescrivant des séances d'électrochocs, alors que l'autre s'attache à traiter médicalement ses patients. Le jeune docteur Spencer qui a aussi accès au cas de Sara déclare notamment, « Im saying that her problem is medical and not psycho. Give her a little rest, some proper food and clean her body of the stimulants and depressives that she has been taking and she will be completely recovered » (223). En articulant ce passage autour du lieu commun qui au corps oppose l'esprit, et au bon docteur traitant d'abord le corps, oppose le mauvais focalisé sur l'esprit uniquement, Selby polarise son texte. Il y a d'un côté Spencer qui après l'avoir examinée pose le diagnostic exact de ce dont souffre Sara – l'abus de psychotropes allié à la sous alimentation a causé la paranoïa et des délires schizophréniques – et de l'autre : « She smiled, Reynolds again? Who else? He has to be one of the biggest assholes medicine has ever seen. The nurse laughed. According to him everybody needs shock treatment. Paranoid schizophrenic... The only thing wrong with that poor old woman are the diet pills shes been taking » (216). Jusque là aucun point de vue extérieur n'était venu relier les points entre eux : le récit se déroulait et Sara consommait des pilules, hallucinait, perdait contact avec la réalité et prenait plus de pilules. Or si le récit se déroule toujours sur le même mode lorsqu'elle arrive à l'hôpital et qu'en la regardant à peine un médecin l'envoie vers un autre médecin – pas encore connu sous le nom de Reynolds – qui l'entend sans l'écouter délirer à propos d'une émission télévisée et de son fils Harry, les choses changent lorsqu'entre en scène Spencer :

[... A] medical doctor looked at her briefly and read the report of the ambulance attendants, then sent her to psycho, and she was wheeled down corridors and put on another line and after another hour or so she was wheeled into a room and a doctor [...] asked her her name and she started to cry and tried to tell him about Harry and the television show and he gave her a new set and she would be on for the poor people and he nodded and quickly scribbled a note that she was paranoid schizophrenic and she should be examined more thoroughly, but shock treatment was definitely indicated. He called the attendant and Sara was wheeled on another line. After many more hours Sara was finally wheeled to a bed in the corridor of the locked ward. (215)

Eventually a young medical resident stood at the foot of her bed. He was tired and yawned as he read her chart. He frowned when he read the comments of the admitting doctors and saw their names. He looked at her for a moment, then

spoke to her soothingly as he examined her slowly and carefully. [...] Okay momma, everything will be alright—patting her hand reassuringly—we'll fix you in no time. Would you like a glass of tea? grinning at her then chuckling as she smiled and nodded her head, You're a good boy Harry. (216)

Dans ces deux extraits – que seules six lignes séparent –, les faits s'alignent d'abord sans explication ni autre logique que leur succession dans le temps, avant qu'incidemment au détour d'un couloir, l'irruption de Spencer ne les arrête brutalement, qu'il les réunisse et tente de les expliquer. Au premier passage lors duquel les propos de Sara sont uniquement rapportés, répond donc le second lors duquel elle articule quand même une phrase au discours direct libre – « You're a good boy Harry » – nous confirmant dans l'idée que tant qu'elle parle, tout reste possible.

Il est particulièrement intéressant de noter que le rythme des événements se reflète dans la prose de Selby, puisqu'à ses longues et familières accumulations sans ponctuation dans le premier extrait, succède une suite de phrases courtes ralentissant et structurant la lecture au rythme des actions plus courtes permettant à Spencer d'organiser ses idées en même temps que les symptômes de Sara. On note aussi que Selby consacre une page aux – vingt et une – courtes phrases décrivant le court moment que passe Spencer avec Sara, c'est-à-dire autant d'espace qu'aux – sept – phrases consacrées aux heures que perd Sara entre la salle d'attente et le lit en psychiatrie, et au cours desquelles elle se voit prescrire des électrochocs sans même avoir été examinée. Tout le désintérêt de Reynolds pour sa patiente transparaît dans la transition, ou plutôt l'absence de transition, entre les éléments du délire de Sara et le fait qu'il « acquiesce » et « rapidement griffonne » son diagnostic. Dans la mesure où la fin des explications de Sara n'est pas marquée, on peut penser qu'elle continue et que le docteur s'en désintéresse simplement et ne l'écoute plus – sur le modèle : « she said this and this and this and the doctor ignored her and wrote this and this ». Dans cette perspective, l'acquiescement dans le récit ne ponctue en rien les explications de Sara et n'est pas un signe de compréhension que Reynolds lui adresse. Il est par contre un signe de ponctuation dans le texte qui marque la fin de la focalisation sur ce que dit Sara et le début de la focalisation sur ce que pense Reynolds. Pour ce dernier l'entrevue se termine ainsi, lorsqu'il acquiesce pour lui-même parce qu'il pense en entendant ses propos confus que cette femme est malade

mentale. Il n'a dès lors plus à l'entendre puisqu'elle a perdu selon lui, tout entendement. Lorsqu'enfin on relève que Spencer appelle Sara « momma » et qu'il se voit appeler en retour « Harry », comme le fils de cette dernière, il reste alors à s'interroger sur l'aspect assez schématique de cette opposition entre un Spencer « fils prodigue », et un Reynolds « monstre d'insensibilité ».

Selby caricature peut-être, mais il échappe au piège du manichéisme quand il nous fait voir ce monde bipolaire à travers le prisme de l'esprit prolix de l'une Sara progressivement réduite au silence. L'intérêt de cette focalisation est que ce monde tout bipolaire qu'il soit est indivisible, car Sara ne peut pas choisir le bon médecin et éliminer le mauvais.<sup>260</sup> Les deux existent ensemble, et bien qu'elle soit personnellement à la merci de celui qui sortira vainqueur de leur affrontement sur son cas, la victoire de l'un sur l'autre la concernant ne dépend pas d'elle, et le combat continuera après elle – et avait débuté bien avant son arrivée à l'hôpital. Le conflit entre les deux médecins culmine lors de la défaite de Spencer, lorsqu'il va voir le chef du service pour plaider la cause de Sara. Selby force le trait du « docteur-héros » lorsqu'il lui fait dire,

A Sara Goldfarb was admitted to the hospital in a completely disoriented condition and Dr. Reynolds diagnosed her as a paranoid schizophrenic and sent her to psycho with a recommendation of possible shock treatment, as usual [...] I gave her a routine examination and found that she had been taking diet pills and Valium and not eaten a decent meal in many months [...]. In the past eight months I have taken six of Reynolds' patients and treated them medically, for just the same symptoms and the same reasons, and they have fully recovered in less than a month, *without* shock treatment or any psychotropic drugs. (223-224)

---

<sup>260</sup> Lorsqu'on la conduit vers sa première séance d'électrochocs on peut lire comment le docteur Reynolds (ne) la prépare (pas) : « She had no idea where she was going, having only a vague idea where she was. There were a few times during the day when she seemed to be on the verge of orienting herself and experiencing a degree of mental and emotional clarity, but then she was given another dose of Thorazine [...] » (235). Personne ne lui explique rien, et pire, on l'assomme de tranquillisants qui l'empêcheraient de comprendre le processus dans lequel elle est lancée malgré elle, quand bien même lui expliquerait-on. Puis alors qu'elle est conduite dans son fauteuil vers son destin on lit encore : « Sara went passively. She was hoping, in her semi-comatose state, that they were taking her to something better, maybe that nice young doctor that talked to her and got her a glass of tea. Maybe she would see him and he would make it better » (236). Sara paraît incapable de formuler ses choix, mais peu importe puisqu'elle n'a de toute façon pas le choix de ses médecins. Le docteur Harwood, le chef du service, a déjà décidé qu'elle restera entre les mains du docteur Reynolds.

Le bon et le mauvais médecin pourraient être identifiés comme les représentants des forces extérieures à Sara qui sont à l'œuvre, lorsqu'ils se livrent loin d'elle et hors de sa portée à la bataille « épique » entre « le bien » et « le mal ». <sup>261</sup> En effet, ce passage est l'un des rares dans le livre à relater des événements loin du regard du personnage principal dont il est question – ici Sara –, et le fait que ces rares passages ne soient pas décrits du point de vue des personnages principaux accentue l'effet d'éloignement. Le bureau du supérieur hiérarchique où se déroule la conversation ressemble soudainement à un olympes lointain où les dieux s'arrangent entre eux pour statuer sur le sort des simples – patients – mortels. <sup>262</sup> Cependant le docteur Spencer fait valoir son point de vue médical, et cet extrait vaut surtout pour ses qualités objectives, ou « objectivantes ». <sup>263</sup>

Cet exemple permet en fait de réaliser que « le mal » qui est représenté dans le monde de Sara par le docteur Reynolds ne la persécute pas elle plus qu'un autre. Il y a déjà « six cas » similaires constatés par le docteur Spencer, au fil des « huit derniers mois ». Même si dans *Requiem for a Dream* seule Sara sent brûler ses chairs et se liquéfier son esprit, séance d'électrochocs après séance d'électrochocs, on nous rappelle soudain que d'autres ont brûlé avant elle, et que d'autres brûleront encore. Reynolds n'est pas le démon personnel qui pourchasse Sara, mais seulement un incompetent couvert par sa hiérarchie. D'autant que tout le mal ne vient pas de lui, puisqu'Harwood, le chef de service avec lequel parle Spencer avoue avoir contresigné les ordres de Reynolds et autorisé le transfert de Sara en psychiatrie. Et pour clore le débat et calmer définitivement Spencer il lui lance : « And let me

---

<sup>261</sup> A leur échelle bien sûr : le bon docteur soigne le mal, et le mauvais docteur non content de ne le point soigner, parfois l'aggrave. Le mal ici étant la maladie, épiphénomène ne renvoyant au Mal qu'en tant que symptôme d'une plus grande maladie encore.

<sup>262</sup> Nous notons simplement en passant la figure du « docteur-démiurge » qui parce qu'il sauve – ou non – la vie de son patient peut se fantasmer en homme investi de pouvoirs quasi divins, ce qui nous rapproche un peu plus de l'image du « bureau-olympique » que nous évoquons ici. Mais chez Selby un bureau n'est qu'un bureau, et il n'y a qu'aux yeux d'un personnage fantasmant qu'il peut prendre une autre valeur.

<sup>263</sup> D'ailleurs Selby ramène vite ces médecins sur terre lorsque son supérieur déclare à Spencer, « Dr Spencer, I am growing a little impatient with your anti-Reynolds tirade. Let me remind you, again, that he is your superior and just on the basis of that fact you are powerless over his actions. [...] Of course, if you do not approve of the manner in which this hospital is run you are free to resign your residency. That is your privilege » (224-225). Les problèmes éthiques et moraux cèdent progressivement la place aux querelles de pouvoir et autres réalités des règles hiérarchiques qui si elles ressemblent à celles des dieux, prennent un tour très administratif.



remind you of something doctor... harmony breeds efficiency. Good morning » (226). Les deux médecins ne sont donc pas des figures métaphoriques jouant des rôles angéliques ou démoniaques, et Selby ancre ces deux individualités dans la réalité triviale du fonctionnement d'un grand hôpital. Il n'y a pas un seul responsable « diabolique » et essentiellement « méchant » qu'on pourrait identifier, et l'ennemi est à trouver dans cette ultime remarque de Harwood : « l'harmonie engendre l'efficacité ». Confrontés à une Sara délirante, Spencer l'écoute, examine aussi son corps et pose un diagnostic qui pourrait la soigner, alors que Reynolds ne l'écoute pas, ne l'examine pas non plus et la rend silencieuse à jamais. Lorsque Spencer s'en prend à Reynolds auprès de son supérieur pour cette raison, ce dernier lui dit qu'il faut sacrifier un individu sur l'autel de l'harmonie sans laquelle ce seraient tous les patients qui souffriraient.<sup>264</sup> L'antagonisme des médecins ne révèle donc pas tant la « bonté » de l'un et la « méchanceté » de l'autre, que ce qu'il arrive quand par souci « d'harmonie » entre les membres du personnel, on ignore le conflit entre le bien et le mal – du patient – qui de toute façon à lieu, même si l'on regarde ailleurs. Le roman met ainsi en lumière ce dont souffrent avant tout les personnages de Selby : ils sont ceux que seul le lecteur entend lorsqu'ils ne parlent pas, qui rarement rencontrent un Spencer qui veuille bien les entendre et vivent dans un monde où on encourage « les Spencer » à ne pas écouter.

Dans les récits de Selby, l'enfermement est un dénominateur commun qui unit les personnages dans la figure de celui qui existe en silence. Quel que soit le nom qu'il lui donne – si tant est qu'il lui en donne un –, le personnage est une personnalité muette, et le récit est alors tissé par la voix d'un personnage qui ne parle pas. Dans l'exemple de la confrontation de Sara au juge et aux experts médicaux précisément, les autres pensent que Sara n'est « pas là » parce qu'elle ne parle pas, et Sara n'est pas exempte de ce type de jugements :

---

<sup>264</sup> Harwood déclare exactement : « I have the responsibility to see that a large department of one of the largest hospitals in the world—in the world—functions to the very best of its ability. I am responsible for thousands of people and that is my responsibility, not one small patient, but the thousands that depend on my ability to keep this department functioning smoothly, and without internecine squabbles » (225). Il n'argumente pas mais énonce et répète cette opinion, ce mode de discours redoublant son opinion principale qui veut qu'on ne discute pas les décisions d'un supérieur hiérarchique.

But there was something that was different... her refrigerator didnt talk to her anymore. He didnt even seem to sulk. *He was still there but had lost his personality*. He was just an ice box. At first she missed being able to antagonize him, but soon she didnt give it any thought and just went about her business as quickly as possible in the kitchen and then joined the ladies getting some sun. (134, je souligne)

L'assimilation de Sara à une télévision cassée prend un peu plus de sens maintenant qu'elle est mise en relation avec cette vision de Sara, qui considère que parce qu'il ne lui parle plus, son réfrigérateur « a perdu sa personnalité ».<sup>265</sup> Le parallèle entre Sara et son réfrigérateur par le biais de la personnalité est notamment orchestré dans le roman par la terreur qu'ils partagent, et le silence auquel ils sont réduits. À l'hôpital, il est par exemple dit de Sara : « she couldnt speak because of drug induced inertia, and so her words came out groans and they grabbed her and forced the food down her throat, [...] Saras eyes being forced open with terror, mute terror » (235). C'est une image qui devient récurrente, et qui est aussi exprimée en ces termes : « she sat in her mute and immobile terror, staring at the world around her through her tear filled eyes, struggling to break through the haze of tears and drugs and understand what was happening » (247). Elle se retrouve « dans la peau » de son réfrigérateur, dans la situation exacte de l'objet qu'elle voyait posé dans une pièce, immobile et muet, ne pouvant que voir la vie défiler : « She/d [...] glance sometimes at her refrigerator, quickly, and it just stood there, silent, *frightened* » (211, je souligne). Cependant, on note que dans ce dernier extrait précédant immédiatement son internement, alors qu'elle consomme du valium en grande quantité, Sara considère que même silencieux, son réfrigérateur récupère sa personnalité. Le sentiment de peur qu'elle projette et que finalement elle partage avec le réfrigérateur est déjà la marque d'une personnalité. La personnalité d'une personne qui se tiendrait là,

---

<sup>265</sup> Le réfrigérateur et la télévision sont les deux piliers de l'existence de Sara, « l'Alpha » de son existence consistant à apparaître à la télévision, et « l'Oméga » à maigrir pour y paraître à son avantage. Son réfrigérateur se met à la persécuter – tout comme la télévision et les gens qui « l'habitent » – parce qu'elle prend des psychotropes en guise de « coupe faim », mais aussi et surtout parce qu'elle fait un régime et qu'elle a faim : « She went back to the apartment and stood in the middle of the kitchen staring at the refrigerator and could feel herself leaning forward slowly, but continuously, and she became fascinated and hypnotized by the action and wondered how far forward she could lean before she fell flat on her face and she leaned further and further until she suddenly put her arms out and stopped herself from falling by pushing on the refrigerator. This I dont need. She turned her back to the refrigerator [...] » (74). Ce qui a commencé comme un jeu innocent est, si l'on y pense rétrospectivement, l'amorce de la chute vertigineuse de Sara dans son abyme silencieux.

pétrifiée par la terreur qu'elle ressent et qui paralyse jusqu'aux muscles nécessaires à l'élocution. Ce parallèle troublant montre comment en fait de défaut de personnalité, les récits de Selby mettent plutôt en scène un défaut d'*expression* de la personnalité. On relève notamment dans la relation entre Sara et son réfrigérateur l'idée de la « bouderie » – « He didnt even seem to sulk » –, que l'on retrouve entre elle et Reynolds, lorsque ce dernier l'accuse de ne pas « coopérer », et de se murer dans le silence par pure provocation. Ainsi malgré tous les défauts du personnage – et même si au moment où il le dit il a tort – Reynolds tient là un point essentiel : les personnages de Selby sont tout de même prompts à la bouderie quand ils tiennent enfermée en eux une voix dont ils ne laissent qu'exceptionnellement filtrer quelques mots dans le monde.

Sara est donc une voix enfermée, et si l'enfermement ne fait qu'accentuer la terreur, la tristesse ou n'importe lequel des sentiments qui l'animent, cette voix seule dit qui est Sara. À moins de l'assimiler entièrement aux sentiments qui l'habitent et que sa voix intérieure véhicule, Sara n'est personne. Elle paraît sans passé, sans avenir et ressemble à son réfrigérateur : un objet qui s'il ne « parlait pas », n'aurait aucune personnalité. Wertime écrit,

What, above all, does Selby relish as a writer? "Energy," I would answer, if I had to choose one word: the energy of anger, the energy of hatred, the energy of obsession, the energy of sex, the energy of panic—and finally, the energy of contest. And all these forms of energy have their home in the human voice in the pages of Selby, be it in dialogue or monologue, external or inward speech. Tellingly enough, Selby's non-dramatic writing—that is, his purely narrative writing—is most assured when it is pushing toward some violent extreme; which is to say when it is behaving most like the characters themselves. (410)

Certes, « Sara » est un nom et c'est *généralement* avec l'attribution d'un nom propre que commence l'existence d'une personne. Cependant nous l'avons vu, le nom est un point de référence bien plus qu'une définition et il faut se méfier des généralités. D'une part certains des personnages de Selby n'existent pas moins que les autres alors même qu'ils sont anonymes, quand d'autre part, des personnages nommés ou non sont de simples figurants – tels « le juge » ou le chef de service Harwood. En effet, tous les personnages de Selby *n'ont* pas un « nom » qu'on connaisse, mais tous ceux qu'il investit d'une personnalité *sont* un « non » affirmé, qui dépasse la simple bouderie.

La voix qui les anime offre une résistance au monde, parce qu'elle s'inscrit *contre* lui : d'abord parce qu'elle n'y prend pas forcément part et demeure souvent intérieure, donc à *côté* du monde, mais aussi et surtout parce qu'elle prend le *contre-pied* des opinions *généralement* admises comme des réalités. Dans *Requiem for a Dream*, la subsistance du nom « Sara » ne l'empêche pas de disparaître en tant que personne quand sa voix s'éteint et qu'elle n'offre plus aucune résistance à la vie qui inexorablement se déroule. La sombre ironie de Selby faisant même qu'au rêve de devenir « une star » qui a porté Sara un temps, succède l'image d'un petit corps sur le rebord d'un lit qui n'est plus qu'un regard sur le monde – « a stare ». Le dernier passage consacré à Sara répète *précisément* le mot « stare », Sara étant incapable d'autre chose que de garder les yeux ouverts :

Sara finished her series of shock treatment. She sat on the side of her bed and stared out the window, through the gray glass at the gray sky, the gray ground and bare trees. From time to time she would twist off the bed and shuffle, in her paper slippers, to the nurses office and lean against the wall opposite the door and stare. Do you want something? Sara blinked and stared. Do you want something Mrs. Goldfarb? Saras face twisted slightly and she almost smiled, then she blinked a few times before remaining her staring. [...] Sara turned and shuffled back to her bed and sat on the side and stared through the gray windows. (262)

Sa voix, surtout mue par le désespoir et la terreur, s'est tue. Le verbe « to tell » n'est plus mêlé aux verbes de mouvement, et le narrateur ne décrit plus rien de ce qui se passe dans la tête de Sara. Il n'y a plus d'esprit, donc il s'attache à ce corps qui se déplace, sorte de présence fantomatique inversée – puisqu'à l'esprit/fantôme qui normalement erre parmi les vivants, est substitué le corps. Le style épouse cette sensation d'une uniformisation générale d'un environnement dont on ne pense rien – on appréciera particulièrement la pauvreté de la répétition du qualificatif « gray » appliqué à tout ce sur quoi tombe le regard de Sara, appliquant partout la neutralité de la couleur qu'il représente, alors que les arbres « nus » achèvent le dépouillement d'un paysage auquel personne ne s'intéresse. La perte d'énergie de la voix de Sara correspond à la perte de Sara, et il est dès lors intéressant d'étudier ce que devient cette voix lorsqu'elle dépasse ces sentiments de désespoir et de terreur fatals à Sara. Lorsqu'elle ne se tait pas et continue à parler, parce que « l'énergie de la colère », véritable « nom/non » qui identifie le personnage, l'entraîne encore.

## B/ Quand dire, c'est être

### a) Eclats de voix...

Nous avons déjà évoqué plus haut dans une perspective naturaliste le langage dégradé des personnages, et en passant par la tragédie, insisté sur le fait que dans un roman de Selby comme au théâtre, les personnages existent parce « qu'ils parlent ». Cependant on peut de prime abord penser que la différence fondamentale entre le discours d'une pièce de théâtre et celui d'un roman de Selby est que le premier est supposé être dit à voix haute – par des personnages et ensuite des acteurs –, alors que le second est le plus souvent intériorisé – par des personnages et des lecteurs.<sup>266</sup> Pourtant il y a un lien entre ces deux types de discours, notamment lorsque le monologue au théâtre sert un moment souvent grandiloquent où un personnage seul sur scène – ou se croyant seul – soliloque, et se parle à lui-même. Chez Selby en effet, le discours des personnages ressemble au soliloque des personnages du théâtre. La façon dont un personnage soliloque au théâtre n'est pas naturelle, et le statut de ses propos ressemble beaucoup en fait aux divagations silencieuses des personnages de Selby. On peut pour s'en convaincre faire encore un détour par les pièces de Shakespeare – comme le personnage de *The Room* nous y encourage par ailleurs : « I wonder if her name was Mary? Seems like it was. Yeah, Mary, Schmary, whats the difference. Whats in a name. By any name she smells the same » (132) –, et plus précisément sur la fameuse « scène du balcon » dans *Roméo et Juliette* :

*Juliet.* O Romeo, Romeo, wherefore art thou Romeo?  
Deny thy father and refuse thy name. [...]  
*Romeo.* Shall I hear more, or shall I speak at this?

---

<sup>266</sup> La littérature correspondant dans un premier temps en une construction, à partir de mots écrits, qui simule la parole en silence, et dans un second temps, à leur interprétation par un lecteur lui-même silencieux. « Bien entendu », on peut ouvrir n'importe quel livre et dire les mots qu'on trouve à voix haute. Mais on se rapproche ainsi de la représentation théâtrale en se faisant soi-même acteur en même temps qu'on est son propre spectateur – dans le cas où on lit seul. Dans son ouvrage critique *Consciousness And The Novel*, David Lodge remarque par exemple à propos de la révolution qu'a constitué l'imprimerie et la large diffusion de l'objet livre : « The silence and privacy of the reading experience afforded by books mimicked the silent privacy of individual consciousness » (40).

*Juliet.* 'Tis but thy name that is my enemy:  
 Thou art thyself, thou not a Montague.  
 What's Montague? It is nor hand nor foot  
 Nor arm nor face nor any other part  
 Belonging to a man. O be some other name.  
 What's in a name? That which we call rose  
 By any other word would smell as sweet;  
 So Romeo would, were he not Romeo call'd,  
 Retain that dear perfection which he owes  
 Without that title. Romeo, doff thy name,  
 And for thy name, which is no part of thee,  
 Take all myself. (II, 2, 33-49)

Il s'agit bien d'un monologue, car s'il est coupé par Roméo qui *se* demande en parlant s'il doit parler, les deux personnages ne dialoguent pas à cet instant. Étant bien entendu qu'il ne pose pas la question aux spectateurs, il ne la pose pas non plus à Juliette – on imagine aussi mal un spectateur que cette dernière lui répondre que non, il doit attendre un peu car Juliette doit encore ajouter quelque chose d'important. L'acteur profite simplement d'une pause dans le monologue, savamment orchestrée par l'auteur, pour signifier sa présence *cachée*, et rappeler aux autres *espions* dans la salle – les spectateurs –, que comme eux il ne devrait pas entendre les mots de Juliette. Tout porte à croire en fait qu'il s'agit là d'un procédé artificiel pour rendre compte au spectateur que bien qu'il les entende, comme Roméo, ces propos traduisent les interrogations intérieures d'un personnage dont il viole l'intimité.

Le monologue en effet est *prononcé* par une actrice – en fait des centaines sans doute, au fil du temps –, mais il correspond plus certainement lui aussi au fil de la pensée d'un personnage qu'à un discours qu'il se tiendrait « naturellement » à lui-même à voix haute. Se croyant seule au balcon Juliette pense à voix haute, comme en atteste sa réaction lorsqu'elle découvre que Roméo écoute, qui confirme l'impression que ces pensées *intimes* n'avaient pas vocation à être vocalisées : « Thou knowest the mask of night is on my face,/ Else would a maiden blush bepaint my cheek/ For that which thou hast heard me speak tonight » (85-87).<sup>267</sup> Juliette a honte d'avoir ainsi exposé à voix haute à un autre être humain – et quel être humain : Roméo, *celui* dont

---

<sup>267</sup> Le masque de la nuit cache le rouge sur ses joues maintenant qu'il est trop tard pour que le silence cache les sentiments qu'il aurait dû cacher.

elle parle *précisément* – les pensées secrètes qu’elle articulait pour elle-même.<sup>268</sup> Elle sait parfaitement que Roméo est Roméo et qu’il ne sert à rien d’imaginer un monde où les choses seraient différentes, mais puisqu’elle est – se croit – seule avec elle-même sur ce balcon, elle divague sans que cela n’engage en rien, et la liberté de cette voix que personne ne devrait écouter permet de faire dire des choses à un personnage qui s’en croit incapable. Or comme Juliette en cet instant, un personnage de Selby dit souvent des choses qu’on ne dit pas.

Ce mêle au problème de la vocalisation de pensées intimes dans cet extrait de *Roméo et Juliette*, la possibilité de nommer les hommes et les choses, deux thèmes qui traversent l’œuvre de Selby. Cette scène « du balcon » où Juliette « vocalise » s’éclaire en effet thématiquement par la scène d’ouverture, où les deux familles de dignité égale – Capulet et Montaigu –, parce qu’elles partagent aussi en plus de la dignité, la haine et la colère, sont déjà présentées comme partageant un même funeste destin.<sup>269</sup> Car malheureusement pour Juliette comme on sait, Roméo eût bien pu s’appeler autrement comme la rose, il aurait toujours « senti aussi bon », et le débaptiser ne suffirait pas à en faire quelqu’un d’autre. Il aurait toujours été ce même homme émotif, porté par l’amour aussi sûrement que par la colère et l’esprit de vengeance propre à son *espèce*.<sup>270</sup> Le langage est celui qui sied aux grands idéaux impossibles – « O Romeo, Romeo, wherefore art thou Romeo? » –, tendre insurrection de l’âge tendre, puisqu’elle peut le regretter mais la réponse tient dans la question : Roméo est Roméo, Montaigu est son nom.<sup>271</sup> Ce vieux rêve de se

---

<sup>268</sup> Notons qu’il est tout de même bien pratique que Roméo soit nommé pour *celui* qui veut parler de lui *précisément*, qu’il s’agisse de l’auteur qui n’a qu’à inscrire son nom avant ses lignes de dialogue pour dire qu’il parle, ou de celui qui interprète ses propos – l’acteur, le spectateur, nous-mêmes à cet instant. Toujours à titre anecdotique, on notera que la pièce ne s’appelle pas *Celui-ci et celle-là*, ce qui aurait compliqué le travail d’identification du lecteur.

<sup>269</sup> « *Chorus*. Two households both alike in dignity/ (In fair Verona, where we lay our scene)/ From ancient grudge break to new mutiny,/ Where civil blood makes civil hands unclean » (Prologue).

<sup>270</sup> Au sens biologique du terme, si l’on croit que l’humanité est cette « fraternité des meurtriers » que nous avons trouvée chez Selby, et qui nous l’a fait inclure dans la tradition tragique. Ici Roméo aime Juliette *à en mourir*, ce qui signifie dans l’histoire qu’il est prêt à se suicider si elle meurt, mais il aime aussi la vengeance *à en vivre*, puisqu’il vit pour se venger de la mort de son ami. Ainsi dans toute tragédie les passions varient, et alors que les pulsions de vie et de mort se succèdent, seule la force de la passion demeure.

<sup>271</sup> Juliette se révolte contre une situation qui la dépasse – la haine des deux familles – par des moyens dérisoires – effacer les noms – parce que ces moyens suffisent à réaliser le seul objectif de ce soliloque : se dire à elle-même qu’elle aime Roméo malgré tout. Ses mots lui font ensuite honte quand elle se rend compte que Roméo les a entendus, car sa rhétorique des noms se révèle comme

dépouiller d'un nom comme on se dépouillerait de ses vêtements pour enfin se voir nus – comme dans « mis à nus », « mis à jour », c'est-à-dire exposés sans appareils tel qu'on est – est aussi cher à Selby, et il rejoint Shakespeare dans la façon dont ils mettent en jeu l'impossibilité d'exprimer avec des mots l'essence d'une personne. Dans *Requiem for a Dream*, Selby place Marion et Harry dans une situation analogue à celle de leurs aînés. Incapables de régler une situation qui les dépasse – ils s'aiment sans savoir pourquoi –, ils en viennent à s'en prendre aux mots qui la représentent :

Youre not just looking at the outside, Marion looked even more intently into Harrys eyes, but youre looking at my inner being and seeing that there is a real *person* inside. All my life Ive been told Im beautiful, a, quote, Raven Haired Beauty, unquote, and I was told that because that was supposed to make everything alright. Don't worry honey, youre a beauty, everything will be alright. My mothers an absolute nut like that. [...] You see, you have feelings. You can appreciate the inner me. Like right now I feel a closeness between us that Ive never felt with anyone before... *anyone*. Yeah, I know what you mean. Thats how I feel. I don't know if I can put it into words, but—Thats just it, it doesn't need words. That's the whole point. Like whats the use of all those words when the feelings aren't behind them. Theyre just words. Like I can look at a painting and tell it, youre beautiful. What does it mean to the painting? But Im not a painting. Im not two dimensional. Im a *person*. Even a Botticelli doesnt breathe and have feelings. [...] No matter how beautiful the outside may be, the inside still has feelings and needs that just words dont fulfill. (*RD*, 67-68)

Il y a dans ce passage une révolte clairement identifiable contre la dictature des apparences et du beau qui passe par le problème des mots qu'on emploie pour décrire les choses et les assimiler essentiellement à leur aspect, à ce que superficiellement on voit d'elles. Marion se rappelle ainsi avoir été *décrite* comme une beauté dont ses cheveux sont le symbole – « Raven Haired Beauty » –, mais jamais avoir été comme aujourd'hui *assimilée* à une beauté. Elle tente donc d'exprimer la façon dont elle croit qu'Harry ne se contente pas de la trouver belle physiquement, comme sa « folle de mère ». Selon elle particulièrement, il admire aussi la « personne » qu'elle est, c'est-à-dire son « moi intérieur » – « the inner me ». Devant son manque de moyens pour exprimer une telle idée, elle en vient à décréter l'absence de mots pour formuler l'identité entière de quelqu'un : « Thats just it, it doesn't need words ».

---

ce fantasme intime et égoïste qui nie les autres et explique seulement qu'elle aime Roméo – chose que l'être aimant a généralement du mal à dire simplement à l'être aimé.



Cependant, Marion parle beaucoup pour quelqu'un qui n'a pas besoin des mots. De plus, cette conversation part de cette phrase laconique prononcée par Harry : « You know something? Ive always thought you are the most beautiful woman Ive ever seen » (66). Les hésitations de Marion, sa méfiance vis-à-vis du langage et les mots durs qu'elle utilise pour qualifier ceux qui n'ont pas su voir en elle, tout cela éveille un doute qui se confirme quand les quelques mots de Harry dans notre exemple – « Yeah, I know what you mean. Thats how I feel. I dont know if I can put it into words, but— » – sont très rapidement arrêtés par un tiret signifiant que Marion lui coupe la parole. Ce dialogue ressemble alors à un monologue de cette dernière, qui sans écouter Harry, soliloquerait en tentant en vain d'élaborer sa théorie de l'identité à partir de sa seule expérience personnelle. Contrairement à la scène du balcon qui commence comme une juxtaposition de soliloques qui expriment les sentiments de Roméo et Juliette avant d'ouvrir sur leur dialogue, il y a chez Selby la mise en scène d'un vrai court dialogue écrasé par un long soliloque. Les deux personnages ne parviennent qu'à aligner les clichés romantiques pour dire qu'ils s'aiment, sans savoir s'expliquer pourquoi : ni au cours du dialogue où ils ne parviennent pas à se le dire entre eux, ni au cours du soliloque au cours duquel Marion est incapable de se l'expliquer à elle-même. Chez les deux auteurs le dialogue effectif de deux personnes qui se parlent est intimement lié à la voix intérieure de personnages qui se parlent à eux-mêmes, mais si chez Shakespeare les personnages finissent par communiquer, chez Selby chaque voix paraît bornée et exprime seulement la révolte intime d'un personnage incapable de la dépasser. Par exemple ici Harry se tait ou bafouille, et Marion suit le fil de sa pensée comme si elle était seule avec elle-même. Il y a chez Selby « des éclats de voix » quand les personnages laissent éclater leur colère, mais leurs cris de révolte inarticulée sont toujours un aveu d'impuissance auquel ni Roméo ni personne ne répond, parce qu'il ne s'adresse à personne.<sup>272</sup>

---

<sup>272</sup> Comme Harry qui crie « GOD YOU SUCK COCK » à la fin de « Strike » dans *Last Exit to Brooklyn* (214).

b) ... et éclatement des voix

Dans les dialogues de Selby, qui menacent toujours de se réduire à la voix unique d'un personnage qui soliloque, il faut distinguer d'une part la force de la révolte, et d'autre part la trivialité des choses exprimées. Ses textes sont alors théâtraux dans la mesure où l'expression chaotique de cette force l'emporte systématiquement sur l'expression articulée des motifs de la révolte. Ion Omesco écrit notamment que le « texte théâtral – à la différence des autres – ne se suffit pas. Il est écrit en vue d'un spectacle soutenu par des acteurs dans un espace à trois dimensions » (24). Il y aurait donc pour le théâtre deux temps prémédités : le temps de l'écriture et de la lecture – de la littérature –, puis celui de la représentation et du spectacle, où la littérature prend vie. Il faudrait distinguer ici la littérature, conçue comme la relation intime entre un lecteur et les mots du livre qu'il lit, de l'art théâtral qui interpose un acteur entre le texte et les lecteurs-spectateurs pour leur présenter les mots du livre.<sup>273</sup> Mais reste que même si un acteur « interprète » un rôle et « incarne » un personnage, il ne peut interpréter à la place du spectateur les mots qu'il prononce, et il se condamne sans doute à être un artiste incompris, parce qu'il n'a jamais la même lecture que ses spectateurs du texte qu'ils interprètent. Or on remarque que *Requiem for a Dream* et *Last Exit to Brooklyn* ont pourtant comme des textes théâtraux été « soutenus par des acteurs dans un espace à trois dimensions », lorsqu'ils furent portés à l'écran.<sup>274</sup> Il s'agirait alors de moduler l'affirmation d'Omesco, puisque dès lors qu'un texte est la fixation d'une voix, il peut donner lieu au spectacle de cette voix portée par un acteur. Que la possibilité de ce spectacle soit

---

<sup>273</sup> Notion que nous abordions plus haut, avec Ion Omesco déjà, dans le paragraphe intitulé, « De la tragédie et des tragédiens ».

<sup>274</sup> Avec la réserve qu'effectivement, l'écran s'interpose dans le cas des films entre les acteurs et les spectateurs, donnant lieu à une représentation en deux dimensions – et ce même si depuis la sortie des films en question la « 3D » a fait son apparition au cinéma. Ajoutons que *Last Exit to Brooklyn* est un recueil de nouvelles mêlant donc plusieurs histoires courtes, permettant l'instauration d'un dialogue entre les personnages des différentes sections, et que *Requiem for a Dream* est un roman polyphonique, où les quatre voix de Sara, Marion, Tyrone et Harry instaurent de fait une forme de dialogue entre elles – même si les personnages ne communiquent pas souvent entre eux, le roman avance au fil de leurs « prises de paroles internes » respectives. De plus ils sont avec *The Willow Tree*, les romans où l'équilibre entre les paroles prononcées et pensées est le moins en la défaveur des premières. On imagine moins facilement l'adaptation au cinéma des autres romans, plus obsessionnellement centrés sur un seul personnage et donc sur une seule voix – culminant avec le prisonnier objectivement seul de *The Room*. Mais après tout, ça n'est certainement pas impossible à réaliser non-plus.

planifiée à l'avance ne justifie probablement pas qu'on dise qu'un texte ne se suffit pas à lui-même. Comme le remarque Chénétier,

[e]n centrant la fiction sur la voix, l'accent passe de la représentation à la présentation, se fait gestuelle ; le corps se fait âme, le fond se dialogue, le dialogue se fait fond, la performance se substitue à la représentation ; la lecture est spectacle et écoute. (336)

La représentation de la voix chez Selby implique son identification par la mise en mouvement de sa force. À défaut d'exprimer une personnalité complexe, la voix a du « caractère », ce qui la rapproche déjà étymologiquement du personnage – « character » – anglais. Cette force est déjà théâtrale, elle concentre la représentation et la présentation au cœur même du texte, rendant par là même possible et non nécessaire, le second temps du spectacle « en trois dimensions ». La remarque de Marion qui refuse d'être réduite au personnage peint en deux dimensions sur un tableau prend même un tour métafictionnel, lorsqu'on se rend compte que Selby applique ce contournement de la description physique par la voix. Seulement Marion n'écoute pas même sa propre voix, encore moins celle des autres, quand un texte de Selby est entièrement « spectacle et écoute ».

L'importance particulière que prend la force de la voix chez Selby est saillante si l'on s'arrête sur deux fins emblématiques dans ses romans : *The Demon* s'achève sur l'image de la bouche ouverte d'un homme qui meurt sans produire un son, et *The Room* sur celle d'un prisonnier assis dans un silence paradoxal puisqu'il y a du bruit autour de lui et que l'impression de silence vient du fait qu'il ne pense plus, et que sa voix intérieure a cessé son récit. Le second ne meurt pas mais disparaît comme le premier lorsqu'il se tait, parce que sans parler de mort, la disparition que redoutent tant les personnages de Selby advient lorsqu'ils se taisent. À la fin de ces romans, le narrateur est un témoin strictement extérieur à la scène et aux personnages, comme s'il opérât une sorte de travelling arrière et se retirait de crânes où il ne se passe plus rien après nous avoir transmis tout ce qui s'y passait jusque là :

Everything I do is wrong. Even if Im right Im wrong. Been wrong so often so long I guess I wouldn't even know if I was right. Its not important anyway. Ive been wrong enough to last me the rest of my life anyway.

*A long way from home*

And I  
guess I always will. Really doesn't make any difference where I go and what I  
do. May just as well stay here, or anywhere. Its all the same. And always will  
be,

his legs  
hanging over the side of his bed and [... h]is head hanging from his neck. [...]  
The door clanged open and a set of blues was tossed on his bed. A voice yelled  
court time. He didnt move, [...] ignoring the open doorway. (288)

Il y a dans ce passage trois types de focalisations différentes, puisqu'il s'ouvre sur la voix du personnage qui prend le discours à son compte en disant « *je me trompe toujours* », se clôt sur la description de son corps inerte, tête pendante, vu de l'extérieur par un narrateur omniscient – « his head hanging from his neck » –, et qu'au milieu se tient seule, la phrase en italique extraite d'une chanson qui résonne dans la tête du personnage.<sup>275</sup> Cette dernière voix ne paraît pas être celle du personnage qui fredonne pour lui-même, ni la voix d'Armstrong qu'il se rappelle, ni même celle de sa mère qui lui chantait cette chanson lorsqu'il était enfant. Elle n'est de toute façon pas directement assimilable à la voix du personnage dans le premier segment, et pas assimilable du tout à celle du narrateur du dernier segment. La mise en page du texte reflète cette séparation des voix, puisque à chaque fois que la focalisation change, Selby va à la ligne et par un retrait du texte il aligne la dernière lettre de la dernière phrase de la voix qui se tait avec la première lettre de la première phrase de celle qui prend la parole. C'est pourquoi cette même mise en forme appliquée aux trois segments de texte fait du cas de *l'apparition* de la chanson dans le cours du soliloque du personnage un cas très particulier d'intrusion d'une troisième voix.

Dans cet exemple, il s'agit d'une phrase qui surgit du passé du personnage – « A long way from home » –, et bien qu'elle subisse le même traitement de mise en page que les autres voix, elle apparaît particulièrement isolée du fait de sa brièveté et des italiques.<sup>276</sup> Formellement d'abord, elle est isolée parce qu'elle est hors texte,

---

<sup>275</sup> Ça n'est pas dit explicitement dans le récit, mais le personnage égraine au fil de son long soliloque les phrases de la chanson « Motherless child », de Louis Armstrong : « Sometimes I feel like a motherless child, A long way from home... Why? Because, you know, Nothing ever happens... Nothing good. But what's good? ».

<sup>276</sup> Cela fait plusieurs pages que le soliloque se développe, et il a déjà souvent été coupé, toujours dans les mêmes conditions de mise en page, par des phrases de la chanson. D'autre part, qu'il se rappelle une berceuse de son enfance ou simplement la chanson qu'il aura entendue à la radio, elle surgit de son passé puisqu'il n'écoute de toute façon pas cette chanson à ce moment là.

puisqu'elle appartient au texte d'une chanson cité pour l'occasion dans le texte de Selby. Ensuite, elle semble surtout être isolée parce qu'elle est un commentaire pragmatique sur la situation du personnage, « loin de chez lui » en prison, mais qui n'appartiendrait pas à ce dernier. L'isolement physique de la phrase sur le papier renforce l'impression qu'elle s'impose malgré lui, car il ne fredonne pas un air qu'il aime, tranquillement allongé sur son lit. Au contraire il est occupé à se répéter qu'il s'est épuisé à épuiser toutes les possibilités de la vie en se trompant à chaque fois. Si elle n'interrompait pas son apitoiement, le personnage développerait logiquement son idée selon laquelle il s'est toujours trompé – « I've been wrong... » – et se trompera toujours – « And I guess I always will ». Cependant le surgissement de la phrase de la chanson qui s'intercale ajoute un autre sens possible, comme s'il disait en fait qu'il pense toujours être loin de chez lui. Ces paroles de chanson qui paraissent n'être dites par personne se font alors commentaire surplombant sur la vie d'un personnage qui à tort ou à raison, se sent étranger partout. Alors, au moment où s'éteint la voix du personnage qui abandonne, ça n'est pas la voix du narrateur mais encore une autre voix qui vient articuler son discours désespéré, et expliquer la souffrance à laquelle ce dernier a donné des allures de haine.

Il faut mettre en relation le début et la fin de *The Room*, suivant ainsi le soliloque du personnage qui construit le livre entièrement, pour expliquer l'irruption d'une voix étrangère au moment où il se tait. Le roman correspond au spectacle d'un homme qui se parle à lui-même, le plus spectaculaire n'étant pas dans ses accès de rage – « I'll showem who theyre fucking with. I'll fix their asses. The whole, lousy, stinking bunch of them. » (17) –, mais dans le rythme monotone de sa longue litanie vouée dès le départ à l'immobilisme – « You always end up where you started from » (13). Parce que l'autre *voix* chez Selby, qui s'impose soudainement comme les paroles de chanson dans cet extrait et coupe le soliloque des personnages est aussi l'autre *voie*, au sens où l'entend Chénétier encore :

Pour une certaine fiction de l'errance et de la quête, le réel a largement disparu ; la parole s'y est substituée comme champ d'investigation ; s'il fut jamais légitime de céder aux clins d'œil de l'homonymie, tels sont les lieux où « chercher sa voie » et « chercher sa voix » sont devenus indissociables. (338)

Nulle-part mieux que dans *The Room*, à part peut-être dans son dernier ouvrage *Waiting Period*, Selby ne donne autant d'importance à la voix du personnage. *Le réel* a de fait quasiment disparu de l'histoire puisqu'un prisonnier est enfermé dans sa cellule, et qu'il se réduit tout le temps que se déroule l'histoire à quatre murs gris et une petite fenêtre. Le réel en effet, désigne ici les choses du monde matériel qui ne dépendent pas de la voix du personnage, et échappent à sa subjectivité puisqu'elles sont les choses sur lesquelles justement il va ensuite exercer cette subjectivité.<sup>277</sup> Mais à travers ces maigres éléments du réel donc, il subsiste tout de même des traces de l'existence d'un monde matériel objectif – à travers la fenêtre, notamment, qui montre qu'il existe un monde hors les murs –, et la réduction de ces éléments attachés à l'environnement du personnage donne encore plus d'importance à sa voix, qui devient le véritable lieu de l'investigation : « The door clanged shut. [...] He could feel it over the stiffened limpness and the light and eyes. He was safe. [...] Outside were people and lights and baskets and signs, and rooms, and cells, and hallways, and walls and ceiling and floor, but the door was impenetrable. He was safe » (261). Il est en sécurité, enfermé dans sa cellule, et tout ce que le lecteur peut espérer savoir du monde qui entoure le personnage tient dans ce que ce dernier lui en dit. Le narrateur lui-même reste dans la cellule, et s'arrête à la porte que le personnage ignore.

Avant qu'à la fin du livre la porte s'ouvre et qu'il l'ignore, le personnage a déjà évoqué le sentiment de sécurité que lui inspire une porte fermée. Il se sent à l'abri du monde dans sa cellule, parce qu'il ne s'y trouve rien ni personne pour contrarier le flot de ses pensées. On notera l'accumulation des « gens » *et* des « lumières » *et* des « paniers » *et* des « signes »... dont la porte le protège. Ce sont autant d'obstacles réels quand il sort, dont l'enfermement le protège objectivement puisqu'il ne les a plus sous les yeux. Cependant dans sa cellule il butte encore sur eux subjectivement, dans son langage. Ces éléments ne se révèlent alors pas perturbateurs parce qu'ils reviennent encore, et encore, dans son champ de vision, mais parce que le personnage a le *sentiment* d'être harcelé par tous ces éléments du monde :

---

<sup>277</sup> Pour le dire simplement, un mur de prison correspondrait à un élément du réel, c'est-à-dire strictement extérieur au personnage. Le mur vu par le prisonnier de Selby est déjà autre chose.

He leaned against the wall and glanced through the window in the door, through his reflected face at the hallway, the laundry baskets and signs with their little arrows; yellows here and greens here and blues here and who cares about north and south, its all the same. North could be south, or green or wood or anything. Its all the same. A big nothing. Everything is nothing. (236)

Les mots du personnage sont la seule réalité du livre car il se préserve de tout ce qui pourrait imposer un quelconque contre-point à sa conviction intime que rien n'a de sens. Ces mots qu'il emploie ne sont pas seulement l'expression de la quête de sens du personnage, qui par ailleurs chercherait parmi les éléments du monde qui l'entoure de quoi ces mots sont faits, comme on cherche dans la direction des flèches ce qu'elles indiquent. Ils *sont* cette quête, parce qu'ils comprennent entièrement les incessant tâtonnements du personnage qui ne sont alimentés par rien d'autre : quand des flèches et des couleurs indiquent un sens, il ne l'interroge pas mais le nie. C'est pourquoi la progression de sa quête se résume à la progression de sa voix : en cercle concentriques, refusant d'intégrer des éléments nouveaux elle s'épuise jusqu'à disparaître tout à fait.<sup>278</sup> Comme l'implique le narrateur lorsqu'il traduit les pensées du personnage, tout son univers est contenu dans sa tête : « [h]is body existed but was only an empty weakness and there only to support his head » (267). Le monde, la cellule et même son corps sont des entités réelles dont il se distancie, tolérant leur présence autour de lui mais refusant tout lien avec elles. La voix qui s'insinue à la fin du roman par le biais de la chanson d'Armstrong est donc l'autre *voie*, la voix de l'autre, celle que le personnage refuse de toutes ses forces. Plus que la porte de prison, c'est la vraie voie vers la liberté pour lui. Parce qu'elle s'impose à lui malgré tout, elle dit que le « big nothing » auquel cède le personnage est celui d'un monde qu'il se construit en refusant toute intrusion. Le discours séduisant tissé par la haine du personnage est le vrai « gros rien » qui remplit l'espace d'un crâne pendant un livre entier et le vide comme il l'a rempli, laissant le personnage comme il l'avait trouvé : orphelin, loin de chez lui et ignorant le sens des mots – « Nothing good. But what's good? ». L'impression que la tempête née du silence au début du roman finit dans un silence de mort vient de l'importance de la voix qui contenait tout l'univers du roman, et qui en s'effaçant, efface tout son univers avec elle.

---

<sup>278</sup> Le mot « progression » est à prendre débarrassé de toute connotation positive. Il y a progrès ici parce qu'il y a mouvement vers l'avant. Mais si faire un pas en avant signifie qu'on progresse, quand on est au bord du vide cela signifie aussi qu'on s'y précipite.

## C/ L'obsession du contrôle

### a) L'omnipotence rêvée du marionnettiste

Comme nous venons de le relever avec l'exemple de *The Room*, chacun des personnages de Selby est une voix qui résiste aux voix des autres, et plus généralement, aux autres voix – fussent-elles celles de démons. Il n'y a en effet qu'à de très rares exceptions dans ses romans des voix *intruses* qui menacent de couper la parole qui se déroule, et lorsqu'elles surgissent, le personnage les repousse.<sup>279</sup> Même dans *Requiem for a Dream* où il est question de quatre personnages qui parfois se parlent, ces derniers ne s'écoutent pas et refusent de se laisser envahir. Et quand sur un plan plus strictement narratologique la voix d'un narrateur omniscient s'immisce, c'est le plus souvent pour prendre à son compte le discours d'un personnage qui veut vivre seul : « But *the* one reason that obviates evaluating the others was that Harry definitely did not want to have his life governed, or inconvenienced, in any way by the desires or needs of others. So, that leaves the second consideration, as obviously Harry would have to live alone » (*The Demon*, 6). Le récit pour Selby est le récit d'un homme, et d'un seul.<sup>280</sup> Avant d'en venir aux éventuels conflits des voix qui bien qu'elles s'excluent, cohabitent dans un récit de Selby, il faut donc souligner que

---

<sup>279</sup>Nous laissons volontairement de côté le cas très particulier de *The Willow Tree* dans l'œuvre de Selby, romans de la « rédemption » et, ça n'est pas anodin, des *vrais* dialogues entre des personnages qui s'écoutent. Comme le note Richard Pinhas, il fait partie des « [d]eux exceptions [qui] semblent comme s'enfuir des mondes du Harry. Dans son dernier scénario filmique, *Inside Job*, comme dans son roman *Le Saule*, apparaît l'esquisse d'une culpabilité, une espèce de conscience coupable. Ce sont pratiquement les deux seules occurrences où un « rachat », la notion même de dette et de culpabilité, font leur apparition, comme si – à ces moments là –, la Rédemption du péché venait s'imposer en lieu et place de la Réparation. Sans doute est-ce le signe du reste (ou bien de « retour ») d'un christianisme de la faute et de la dette, lui-même mal ingéré (mal digéré), qui prend à ce moment précis la place du christianisme primitif selbien, christianisme bien plus intéressant et beaucoup plus incisif : il n'est pas encore coloré du fatras causaliste et culpabilisateur, et surtout, il ignore tout de la « Sainte Trinité ». Bien plus explosives sont les positions de Réparation et de Restauration (de l'Unité) » (*Psaumes*, 109). Cette parenthèse refermée, *Waiting Period* semble bien appartenir à nouveau « aux mondes des Harry » et reprendre une voix – une voie – dont Selby s'était un temps éloigné, avec *The Willow Tree* notamment. Sans nous arrêter sur le problème du « fatras » et la supposée supériorité d'un christianisme sur un autre, on comprendra que cette voix « primitive » et « explosive » nous intéresse plus particulièrement dans la quête de « l'archi-Harry ».

<sup>280</sup>D'un seul homme et d'un homme seul.



la plus grande force du discours du personnage est en fait de n'être jamais contredit. Les autres voix que la sienne ne sont au mieux qu'un écho lointain dans son discours, et s'il les évoque, elles n'existent qu'à *travers lui*, seulement en tant que manifestations de l'entrave qu'elles constituent *pour lui*. Dans *Waiting Period* par exemple, s'il en vient à évoquer le suicide comme l'expression ultime de sa liberté d'individu, c'est en tant que moyen de réduire au silence les autres voix bien plus que la sienne :

To die. Something to live for. Yeah, that is weird. Funny. But true. Help get thru the day. Dont feel so hopeless... or helpless. Thank god I got this gun. Im not at the mercy of some evil demon. I can end it. When I choose. That's enough. To live for. Up to me. No one else. I am in control of my life. (119)

L'achat d'une arme à feu est la réalisation d'un « vieux » souhait – vieux d'une centaine de pages –, qu'il ne faut pas confondre avec l'interrogation inlassablement répétée sur la question du suicide – objet des cent pages en question, et des suivantes –, et encore moins avec le fait d'effectivement se suicider, qui lui n'arrive jamais dans le cadre du récit. Avoir un revolver ne s'impose finalement pas comme la possibilité d'en finir avec la vie, mais comme la possibilité d'en commencer une autre, sur laquelle le personnage aurait enfin tout pouvoir.

L'association entre les termes « hopeless » et « helpless » est en ce sens très intéressante ici, puisqu'elle assimile d'abord « le désespoir » à « l'impuissance », faisant du pistolet l'élément ouvrant à la fois sur l'espoir d'arrêter une souffrance incontrôlable – je ne suis pas désespéré, car je peux *en finir* si je veux –, et sur la puissance qu'il confère à celui qui décide seul de savoir s'il va vivre ou mourir – je ne suis pas impuissant, car je peux en finir *si je veux*. Cependant cette assimilation n'en est pas vraiment une, tant à la lumière du reste de l'extrait la conjonction « or » paraît ici strictement exclusive. À la première préoccupation de l'espoir succède celle de la puissance dans l'ordre de la phrase, mais le développement du passage – « Up to me. No one else. I am in control of my life » – assoit la domination du second terme sur le premier. Loin d'être en quête d'espoir, le personnage paraît plutôt être en quête de pouvoir sur sa vie, et dans son discours en tout cas, c'est un pouvoir dont il entend jouir seul. À propos des personnages de *Last Exit to Brooklyn*, Sorrentino remarquait un trait de caractère traversant l'œuvre et valant aussi pour le personnage

de *Waiting Period* : « these people do their best to live up to that old tried-and-true (and patently un-Christian) aphorism, “God helps those that help themselves”. [...] The only trouble is that they usually get caught “helping” themselves » (« The Art... », 341). Sauf que le personnage de *Waiting Period* n'est pas un petit criminel comme les Harry de *Last Exit to Brooklyn*, qui s'agressent et volent les marins de passage. Si ces derniers avaient maille à partir avec la police pour de menus larcins, le premier est pris sur le fait de « s'aider lui-même » par le lecteur et personne d'autre, alors qu'il décide d'éliminer tous les hommes qui selon lui ne méritent pas de vivre – et avant qu'il ne le raye, son propre nom figurait en tête de liste.<sup>281</sup> Le récit présente le personnage comme un pur esprit flottant dans l'air, quasiment sans monde autour, libéré de toutes les entraves qu'un corps et des rapports sociaux impliquent. En isolant cet esprit, Selby montre comment en pensant ne pouvoir compter que sur lui, le personnage en vient à considérer qu'il n'y a que lui qui compte.

Le sentiment d'omnipotence du personnage naît en fait d'un double enfermement, puisqu'en ne sortant d'abord pas de chez lui, il s'enferme aussi dans un discours qu'il développe seul avec lui-même – sur le même mode que le personnage de *The Room*. Il évite ainsi toute forme de remise en question de ses choix, que ce soit au contact des autres dans un premier temps, ou par les opinions des autres qui, s'il les écoutait, viendraient parasiter ensuite son discours. Pourtant ces deux formes d'enfermement qui se succèdent – à la façon des termes « hopeless » et « helpless » dans la phrase – sont très différentes. On remarque spécifiquement que les autres sont absents de sa vie, mais qu'ils sont par contre très présents dans son discours, tant et si bien que ce qui de prime abord passe pour une révolte dirigée contre les autres qu'il fuit dans la vie, a plutôt pour objet dans son discours *l'absence* des autres. Dans un second temps en effet, la construction des termes de la phrase qui nous occupe, par un jeu de miroir, peut faire préférer « l'absence d'aide » à

---

<sup>281</sup> Nom propre que nous ne citons pas, puisque le personnage est anonyme pour le lecteur. De là à considérer comme le personnage que cela n'a de toute façon que peu d'importance, puisque tous les hommes ont leur place sur cette liste, il n'y a qu'un pas... que nous ne franchirons *évidemment* pas. Notons donc simplement qu'au fil du récit, son nom est manifestement rétrogradé sur sa liste personnelle.

« l'impuissance » pour traduire le terme « helpless ».<sup>282</sup> Car s'il en appelle à l'impuissance, ça n'est pas au sens essentiel, personnel et physiologique d'un homme impuissant sexuellement par exemple – ce qui pour ce que l'on en sait pourrait bien être le cas, puisqu'il n'a aucun rapport de quelque ordre que ce soit avec qui que ce soit, mais ça n'est pas ce qu'il *veut dire*. Le personnage parle d'une impuissance confinante à la neutralisation d'un être isolé, privé de l'aide des autres, qui non contents de ne pas l'aider représentent pour lui une entrave, un obstacle à sa quête de puissance. Même lorsqu'il veut acheter une arme pour se tuer et ainsi jouir de sa toute puissante liberté d'homme, il les trouve sur son chemin.<sup>283</sup>

Il faut alors ramener son discours sur le sentiment de puissance que lui confère l'achat d'une arme, à la situation d'impuissance effective du personnage face à la vie, pour voir comment sa quête de contrôle bute systématiquement dans son discours sur le retour des autres, cette omniprésence des absents étant pour le moins suspecte :

Oh, whats the use of all this madness of mind and body? I cant move. Cant get out of this apartment. How long? Days? Weeks? But I do get out sometimes. Sooner or later I will get up and open the door and leave this building and get a gun. Sooner or later the demons will sleep, if only for a moment. They always do. [...] I/ll get there. Sooner or later. Its inevitable. (16)

La puissance à laquelle il aspire au début du roman – et qu'il dit obtenir grâce à son arme – est un rêve de maîtrise, le désir d'avoir prise sur l'existence qui lui échappe : il perd la notion du temps qui passe – « how long? » –, mais il veut croire qu'il ne dépend que de lui d'en un instant se lever et sortir – « I do get out sometimes », « its inevitable ». Seuls l'en empêchent dans ces deux derniers extraits de mystérieux

---

<sup>282</sup> Nous avons déjà soulevé cette possibilité à propos de l'anonymat et du terme « nameless ». Notons donc simplement ici que la construction avec le suffixe « less » encourage à traduire « hopeless » par « absence d'espoir », et qu'on peut être tenté de décomposer l'autre terme sur le même schéma, l'expression « help-less » traduisant l'« absence d'aide » plus particulièrement qu'une « impuissance » plus vague et n'impliquant pas forcément quelqu'un d'autre que « l'impuissant ».

<sup>283</sup> Alors qu'il réfléchit encore à l'achat d'une arme et qu'il évoque la fameuse « waiting period » entre le moment où l'on se présente dans un magasin d'armes et celui où on se la voit en effet remettre – le point de départ du livre s'enracinant dans le débat qui avait lieu aux États-Unis sur l'utilité d'un tel dispositif –, les autres représentent seulement un obstacle insupportable, bridant son inaliénable liberté : « Probably have to fill out a dozen forms now and wait. Five days I think. Krist, there they go again. Cant do anything without them looking over your shoulder. What the hell business is it of theirs what you do with your life? » (13). Son principal problème à cet instant n'est pas de se tuer, mais de devoir sortir de chez lui et affronter les questions des autres.

démons auxquels il semble enchaîné et qui alors qu'il reste cloîtré chez lui, n'abandonnent pas le personnage à sa solitude : avec ou sans les autres hommes, les démons sont là, cela aussi est « inévitable ». Il est donc dans une impasse où refuser aux autres d'entrer dans sa vie ne le dispense pas d'être « à la merci de démons sataniques », c'est-à-dire de voix qu'il entend résonner dans l'espace clos de son esprit. Il attend chez lui qu'elles dorment – « the demons will sleep » – pour enfin sortir, mais les quatre murs de son appartement constituent l'écrin où s'épanouissent encore plus librement les voix « démoniaques » qu'il entend. Ainsi s'il peut dire avoir tout contrôle sur sa vie à partir du moment où il a le pouvoir d'y mettre un terme, reste que les voix « démoniaques » ne se taisent jamais à moins qu'il ne se tue. Tant qu'il est en vie, même si personne n'est là pour le contredire directement et remettre en cause son pouvoir, ces voix constitueront toujours un bruit de fond qui le parasite malgré lui. Il est difficile dès lors, dans un récit tissé par une seule voix qui se dit assaillie par d'autres, de faire la part du contrôle de l'une sur les autres – et vice versa –, ainsi que la part de l'une chez les autres, et des autres chez l'une.

De prime abord, ces voix « démoniaques » paraissent appartenir aux autres. Ce sont celles qui dès l'entame du roman lui disent qu'il est fou, et auxquelles il répond qu'il ne l'est pas : « And who the hell are they to say Im nuts because Ive had enough of this lousy world? The hell withem. Bugging me with their questions: why did you do this? why dont you like that? why dont you exercise more? Join a gym? » (10). Mais il est très important de garder à l'esprit qu'il s'agit d'un esprit justement, qu'il s'exprime mais que personne ne lui parle à ce moment-là – même lui ne parle pas à voix haute, et à nul moment dans le récit quelqu'un d'autre que lui ne l'accuse d'être fou, ni n'évoque un supposé « manque d'exercice » chez lui. Les autres ne sont pas *des* démons qu'il percevrait comme tels parce qu'ils l'*auraient* persécuté, et sont bien *ses* démons qui le persécutent au moment où il les convoque :

I/ll wake up. The demonsll be waiting. Like vultures. Drooling. Waiting. Silent. Ugly...beyond ugly...beyond grotesque. [...] I/ll go mad. Devoured by demons. Gnawing through my skull. Sucking the fluid from my spine...the marrow from my bones. Dripping acid into my brain. The cries of tortured children in my ears. The ravages of cancer, the screams of the bloated bodies on the battle fields... (126)

Les démons ne sont finalement pas des hommes, mais les démons des hommes que sont dans cet exemple la maladie, la maltraitance ou l'esprit belliqueux. Ainsi s'ils peuvent s'incarner dans les hommes qui l'assaillent de questions et l'entravent, ils sont à l'image de la voix volubile et changeante du personnage qui les évoque – ou plutôt les invoque, à la façon d'un chaman. Créatures protéiformes ils sont du domaine des paradoxes, à la fois des vautours qu'il imagine tournant en silence haut dans le ciel, et un cancer dévorant de l'intérieur jusqu'à la moelle de ses os, à la fois des monstres se servant de sa colonne vertébrale comme d'une paille pour le vider d'abord, puis renversant le processus en lui imbibant le cerveau d'acide au goutte-à-goutte. William Gass remarque à ce sujet :

Some novelists, like I.B. Singer, for example, drain the mental from their books as if it were pus in a wound. Thoughts are rendered as public speech; there is recourse to journals; incidents and objects are presented always as the public might see them; and even inner temptations – lusts, hates, fears – receive embodiment as visibly material demons. (15)

*Waiting Period* a quelque chose du journal intime, mais il se développe comme une sorte de carnet d'impressions que le personnage n'écrirait pas. Il faut ajouter que pour Gass tout peut être un « personnage », qu'il s'agisse d'un homme, d'« une passion » ou d'« une idée obsédante » : « anything, indeed, which serves as a fixed point, like a stone in a stream [...] functions as a character » (50). Chez Selby les démons sont des personnages, non pas comme a pu l'être la créature de Frankenstein par exemple, mais comme les idées obsédantes du personnage dont Selby presse l'esprit comme on presse « le pus d'une blessure ». La mention des démons jalonne le texte, et leur projection récurrente en dit plus sur celui qui les projette que sur les projections elles-mêmes. Vouées à rester ces figures nébuleuses entre le bruit des cris d'enfants et le silence des vautours, « au-delà » de la « laideur » et du « grotesque » – territoire de l'« au-delà » dont on ne sait rien à part qu'il existe et qu'il doit être terrible –, il est normal qu'elles prennent corps dans le récit silencieux d'un homme dont l'esprit hurle.

On peut imaginer qu'avant le début du roman, dans le cadre extra-diégétique de la vie du personnage, des gens l'ont persécuté. Mais alors qu'il nous expose sa décision de passer du statut de persécuté à celui de persécuteur lui-même, il est seul. À chaque fois que reviennent ses démons, on ne peut dire exactement de qui – ou de

quoi – il s’agit, à moins de les ramener systématiquement au personnage qui leur donne vie. Ces démons apparaissent dès lors comme les idées qu’empile le personnage, ou plutôt les obsessions qu’elles deviennent lorsqu’elles se répètent et lui échappent.<sup>284</sup> C’est le cas notamment de la plus grande de ses obsessions, celle du contrôle :

Yeah, thats it. People bounce back and forth, up and down, feel good, feel bad, because they have not really identified the problem in their lives, they are the puppets of life rather than the masters of their own existence. [...] Some far exceed all acceptable limits. That’s the problem. Yes. Yes indeed. Must be corrected. There are a few whose destiny is to help bring about that balance. [...] I will fulfill my commitment to life. (76)

Les interjections qui ponctuent son discours – « Yeah, thats it » « Yes. Yes » – marquent l’exultation du personnage, comme s’il s’encourageait lui-même à poursuivre son raisonnement sur un mode quasi érotique. C’est en effet alors même qu’il ne parle pas de ses démons qu’ils s’imposent vraiment, quand il s’oppose franchement « aux gens » – « people » – qu’il considère comme des « marionnettes » et devient lui-même le jouet de forces qui le dépassent. En choisissant de « rétablir la balance » de l’univers, d’éliminer ceux qui « dépassent les bornes », même son si farouche désir de contrôle sur *sa* vie lui échappe et devient un désir de contrôle sur *la* vie des autres qu’il manipule. Jusqu’au bout du roman maintenant il se rêvera en marionnettiste se jouant des gens.

Il se réjouit notamment d’avoir mené à bien son dernier projet, en déclenchant une guerre des gangs à Brooklyn entre les communautés russes et italienne : « Yeah. Krist, people are predictable. [...] Theyre killing each other. Can you believe these assholes? I knew theyd do this. I absolutely knew it, yet Im still surprised at how stupid greed can make them » (202). Il lui aura « suffi » de tuer un Italien en se faisant passer pour un Russe pour que commence l’escalade de la violence, et notons que pour un homme qui prône « l’équilibre » – « balance » – pour reconnaître les « maîtres de leur existence », il en nourrit un sentiment d’exultation assez troublant : « Dont think Ive ever been hit with so much excitement at once. *This is better than all the others* » (202, je souligne). Ici la façon dont Selby élimine les apostrophes

---

<sup>284</sup> Cioran écrit à ce propos, « Je n’ai pas d’idées – mais des obsessions. Des idées, n’importe qui peut en avoir. Jamais les idées n’ont provoqué l’effondrement de qui que ce soit » (115).

dans le texte du discours de son personnage permet différentes interprétations et traduit le dérapage d'une voix qui échappe à tout contrôle au moment même où le personnage *veut dire* qu'enfin il contrôle tout son univers. Le « don't » et le « I've » qui deviennent « Dont » et « Ive » dans la première phrase permettent de douter du « others » qui clôt la seconde. Il devient possible de traduire par « other's » – « better than all the other's [excitement] » –, auquel cas le personnage affirmerait la supériorité de son excitation sur celle de n'importe quel autre. Et même s'il fallait bien lire « others » simplement – « les autres » –, la tournure de la phrase dans un contexte où le sentiment d'omnipotence du personnage devient exubérant, ouvre sur la possibilité de penser qu'il dit qu'il préfère cette excitation « à tous les autres [hommes] ». Dans les deux cas le personnage se dit supérieur aux autres hommes, et contredit l'argument même de « l'équilibre » qu'il revendique quand il se dit supérieur. Après s'être coupé du monde, un mouvement de balancier violent, assez violent pour qu'il lui échappe complètement, le ramène donc vers les autres. Ils ne sont plus ces persécuteurs qui l'ont poussé à vouloir mourir et deviennent les marionnettes qui lui donnent envie de vivre. Reste que « le démon » du contrôle demeure, et qu'il devient de plus en plus clair au fil de sa voix, que quoi que lui impose le monde, le personnage n'y sera jamais tout à fait étranger.<sup>285</sup>

#### *b) Univers contrôlé et voix hors de contrôle*

Deux univers cohabitent dans *Waiting Period*. Il y a d'abord celui de la fiction tissé par la voix du personnage qui nous intéresse plus particulièrement, mais point aussi parfois « le vrai » monde, celui auquel le lecteur échappe quand il ouvre un livre. L'histoire des échanges qui pourtant ont lieu entre ces deux univers clairement séparés éclaire le microcosme au sein duquel se débat le personnage, qui même enfermé chez lui, possède des fenêtres ouvertes sur le monde – au sens propre comme au figuré. C'est encore la voix du personnage qui permet ce rapprochement, puisqu'elle est à la fois la fiction du personnage – un monde fictionnel dans la fiction – et qu'elle contient l'univers entier de la fiction du livre – qui est un monde fictionnel dans le « vrai » monde. On peut expliciter cette idée en rapprochant deux

---

<sup>285</sup> Pas plus étranger au monde qu'aux raisons qui font qu'il souffre.

types de dialogues du livre, le premier étant *simplement* fictif et le second, *doublement* fictif, les deux étant rendus possibles par un aspect important qui caractérise chacun des personnages de Selby.<sup>286</sup> Cet aspect, Sorrentino le relève dans son article « The Art of Hubert Selby » – consacré à *Last Exit to Brooklyn* : « these people have not wholly been turned into what they are by the society in which they exist – they, in a very real sense, have created this society, Frankenstein creating a monster who hunts down his creator, things interact » (336). Dans la fiction le personnage paraît en effet croire qu'échapper à la société suffit à s'échapper tout court, mais comme le note Sorrentino, il use ensuite de ses pleins pouvoirs sur sa vie solitaire pour créer des monstres qui lui échappent – ses « démons ». Aussi il n'y a pas de raison objective à la fuite du personnage qui la justifie en mimant avec perversité des voix qu'il dit ne plus vouloir entendre, créant de toutes pièces le monde qu'il fuit. Ceci donne donc lieu à la mise en scène de peu de « vrais » dialogues avec certains de ses congénères, mais à plusieurs reprises est reproduite dans le texte la mise en page d'un dialogue « classique » entre deux personnages, alors que le personnage seul soliloque et imagine ce que lui dirait un interlocuteur imaginaire à propos de l'affaire qui l'occupe. Comme dans le cas de la mort de sa première victime par exemple, lorsqu'il simule l'irruption dans le restaurant de la police dont il craint les soupçons une fois son forfait accompli. Un agent l'interrogerait alors au sujet de l'empoisonnement d'Harry Barnard en ces termes :

Excuse me sir, my name is Horatio Q Pinkerton and I am investigating the demise of one Harry Barnard.  
 Harry Barnard?  
 Yes. He was an administrator at the Veterans Administration. Benefits division.  
 Demise?  
 Yes sir, he is dead. Totally, absolutely, and, I might add, as far as we can tell, irrevocably. [...]  
 Family in turmoil?  
 No. Went to Disneyland I believe. Or was it Disneyworld?

---

<sup>286</sup> Nous avons déjà relevé certains de ces rares « dialogues simplement fictifs », comme lorsque le personnage quitte le restaurant où il déjeune et échange quelques mots avec une serveuse : « Have a nice day.

Thank you sir. Have a good one ». (95)

Nous mentionnons donc seulement ici qu'ils désignent un dialogue classique entre deux personnages du livre, par opposition aux « dialogues doublement fictifs » que crée le personnage dans l'espace clos de son esprit, lorsqu'il fait parler des gens qui n'existent pas. On ajoutera que si les premiers sont simples, c'est parce que les seconds sont doubles, mais qu'il ne faut pas voir là une gradation dans les dialogues, tous également compliqués puisqu'il s'agit de fictions à chaque fois.



Oh.

Its his dog. Crip. Broken hearted. [...] (94)

À chaque fois le faux dialogue mime la forme d'un dialogue « classique » – la prise de parole par chacun des interlocuteurs est marquée par un retour à la ligne et une majuscule –, si ce n'est que le soliloque est reconnaissable au ton ironique et à l'humour macabre propres à la voix du personnage qui contaminent les deux voix supposées. Le personnage réalise dans le dialogue qu'il simule ainsi, en créant de toute pièce un certain « Pinkerton » pour l'interroger, les idées qu'il développe inlassablement à propos de sa victime.<sup>287</sup> Avant même qu'il ne se lance dans son entreprise meurtrière en se jouant de ses victimes – « Krist, people are predictable » –, on se rend compte que seule sa voix a toujours tout créé dans le roman – les démons comme les autres hommes, et même les chiens imaginaires que ses victimes pourraient posséder. Il n'y a pas de « société » dans le récit, sinon dans le monde personnel que s'est fabriqué le personnage. Il n'y a en effet guère qu'en imagination qu'il « fait société » – pour user d'un terme peut-être un peu archaïque, mais de circonstance –, et *rencontre* les autres – le meurtre, qu'il pratique quand même avec les autres, étant une forme de « rencontre » tout de même assez particulière.

Lorsque Sorrentino ajoute que les choses « interagissent », il faut ainsi comprendre que le créateur du monstre et le monstre sont liés par « les liens sacrés de la monstruosité » – à défaut des « liens sacrés du mariage ». Si les voix des autres qu'il simule ne renvoient pas, qu'on sache, à une réalité tissée d'évènements vécus par le personnage dans *Waiting Period*, elles ne surgissent pas non plus du néant, et l'écran privilégié par lequel il regarde le monde est celui de la télévision, qui est toujours en marche chez lui. À l'instar de *Requiem for a Dream*, le dernier livre de Selby présente la télévision comme le principal lien monstrueux, facteur de monstruosité entre les hommes et le monde. Lorsqu'il se fait passer pour l'enquêteur « Pinkerton », le personnage se fait par exemple probablement passer pour le premier enquêteur des États-Unis fédérés par la guerre de Sécession. Si l'on s'arrête sur la

---

<sup>287</sup> Vingt pages plus tôt il s'enivrait déjà de l'idée du chien que pourrait avoir sa victime : « they always have a dog. Bet Barnard does too... Hi big fella, how you doin, heh, heh, oh let me scratch this belly... » (72). Plus tard on peut lire, pour étoffer le « they always have a dog » : « They say Hitler loved his dog » (154). L'obsession du rapport entre l'homme et les bêtes est une autre obsession, un autre « démon » du personnage. Nous reviendrons par ailleurs plus précisément sur le problème de l'ironie, pas forcément étrangère au motif démonique qui nous occupe.

nature de certaines de ses références, des modèles qu'il cite nommément et qui contaminent le texte de Selby, tels « Jesse James », « John Dillinger » ou « a masked man who gallops toward the setting sun. Or the rising sun. Depends on the situation » (86), on réalise à quel point la télévision parasite l'esprit du personnage. Ces références s'étendent même jusqu'aux publicités pour « Mc Donalds » (29), « 007 or Austin Powers » (66), et les « old Gangster movies » (185) qu'il aime par-dessus tout : « old movie. Or Bugs Bunny or Rocky and Bullwinkle [...]. So, lets see whats happening on the oldies but goodies channel » (199). Le monde de la fiction télévisuelle imprègne la vie du personnage pour qui avoir tout contrôle sur sa vie équivaut parfois à se comporter comme les héros des fictions qui alimentent son imaginaire :

Again, Selby has perfect eye and ear for strata of society, their beliefs, values, the things they cherish and desire.[...] What is mediocrity and vulgarity to an expensive whore is the zenith of “night-life” for Tralala. [...] These people are real because their acts are acts which are utterly true to the environment they inhabit, they explain it, and *vice-versa*. (Sorrentino, « The Art... », 338)

Le personnage a intégré une somme de références colossale, dont la liste que nous fournissons ici est loin d'être exhaustive, et touchant à des domaines bien plus variés que les films et la publicité. Il est noyé sous les informations et s'il mentionne aussi les noms de Lincoln, Jefferson et des « founding fathers », d'Oswald et de Kennedy, on serait plutôt tenté de croire qu'il les a tirés d'un documentaire télévisé plutôt que d'une biographie ou d'un livre d'histoire.

D'où qu'il ait tiré ses références, la façon dont il les accumule sans les organiser dans son discours trahit leur trop grand nombre et l'effet de saturation qu'elles entraînent – chez le personnage comme chez le lecteur. Il passe en effet sans difficulté d'un personnage à un autre dans son discours, Bugs Bunny se retrouve à côtoyer de près Lincoln, et il ne faut pas y voir la construction articulée d'une correspondance entre les deux. Il s'agit plutôt du trait très – très – contemporain au personnage, commun aux hommes qui passent d'une chaîne à une autre quand ils regardent la télévision, donnant lieu parce qu'ils sont uniformément médiatisés par ce medium à la création d'une fiction identique pour tous les personnages qui se succèdent sur l'écran. Le lapin Bugs Bunny n'est en effet pas moins réel que le président Lincoln parce qu'ils ne vivent plus que comme les images fugaces qui

s'enchaînent dans le grand réservoir de l'imaginaire collectif de l'humanité qu'est la télévision. Nourri par ces images, et surtout par ce mode de fonctionnement – « le zapping » –, le personnage reproduit naturellement la façon dont elles lui sont fournies par la télévision. Progressivement il ne se contente plus de construire de petites scénettes en s'amusant d'interlocuteurs imaginaires, et ses contemporains de la même façon que Lincoln, en disparaissant – mourant – à ses yeux, rejoignent le monde de l'imaginaire collectif qui devient le seul monde possible. Ces échanges entre le monde, le personnage et l'image du monde véhiculé par la télévision est fondu en un seul, comme en témoigne le personnage lui-même qui déclare notamment, « Kill the TV just before I kill myself » (119). Même lorsqu'il a le canon de l'arme dans la bouche, la télévision est en marche. Ce désir de tuer la télévision avant d'en finir avec la vie entière témoigne de la fusion de tous les mondes en un seul, comme si en finir avec le monde médiatisé par la télévision était une étape indispensable pour qui espère en finir avec le monde entier.

Un autre des personnages qu'il convoque fréquemment est Cyrano de Bergerac : « Feel a little like Cyrano, but giants I can do without » (179). Cette remarque fait partie d'un réseau interne à l'œuvre, et répond à d'autres évocations du célèbre personnage d'Edmond Rostand : « Bring me Giants! Cant believe my legs were so weak just a few minutes ago. I could climb a mountain. No, I could run up the son of a bitch » (52), ou encore, « Yes. Bring on the day. No. Not interested in giants. Hummm, yeah, maybe clowns » (70).<sup>288</sup> La seule mention du nom de Cyrano en elle-même participe du trouble chez le lecteur, puisque Cyrano de Bergerac, avant d'être le titre de la pièce de Rostand et un personnage fictif, a réellement existé. Cette référence est donc dès le départ une porte ouverte sur le monde extérieur à l'œuvre qui renvoie sur le problème du réel dans la fiction, soit sur la fiction à nouveau, et la « contamination » des mondes. Elle est problématique ensuite dans le cadre diégétique, parce que la connaissance de l'œuvre de Rostand par le personnage est un signe qu'on ne s'attend pas forcément à voir figurer au milieu des autres – comme

---

<sup>288</sup> Encore une fois, la liste est non exhaustive. De plus nous nous limitons pour l'instant à l'étude de *Waiting Period*, mais le personnage de Rostand apparaît aussi ailleurs, comme dans une tirade exaltée du Harry de *Requiem for a Dream* : « I feel like Cyrano. [...] Bring me giants, not mere mortals » (82). Dans la quête de l'Archi-Harry, il s'agit d'un type de récurrence intertextuelle important, à la fois strictement interne à l'œuvre de Selby, et ménageant une sortie sur la littérature au sens large par le biais du personnage de Cyrano.

celui de « Bugs Bunny » par exemple. Il est même à nouveau tentant d'imaginer le personnage visionnant un film adapté de l'œuvre théâtrale plutôt que lisant la pièce, le signe « Cyrano » rejoignant comme les autres l'imaginaire collectif. Cependant il le connaît, peu importe la forme de départ. Son expression, « I could climb up the son of a bitch » pour parler de la montagne, bien qu'elle tranche avec l'expression de Cyrano « bring me giants », traduit à nouveau comment toutes les frontières tombent dans le langage du personnage. Les deux expressions décrivent bien un même sentiment d'omnipotence dont seule la forme varie. Les termes sont si éloignés qu'il est difficile d'imaginer qu'ils appartiennent au même individu, pourtant c'est le cas et le grand écart langagier reflète encore les grands écarts dont est capable le personnage. Capable d'escalader une montagne et d'affronter un jour des géants, il se réveillera à un autre moment à peine capable d'affronter un jour, et heureux de troquer s'il le peut, ses géants pour des clowns. Lorsqu'on la compare à celle de Cyrano, la voix du personnage construit un monde de façon peut-être bien plus chaotique, mais si par certains aspects elle le construit différemment, elle ne construit pas un monde différent. Comme Cyrano, le personnage s'amuse beaucoup d'un monde qui ne l'amuse en fait pas du tout.

La fiction n'est pas *le* monde, mais elle est tout de même *un* monde, et de toute façon elle n'est pas déconnectée de la réalité. Le livre s'ouvre par exemple ainsi, selon un motif qu'il tiendra de bout en bout :

... but obviously the best way is with sleeping pills and a plastic bag over your head...sitting in a tub filled with water, I think. Sounds easy enough. Sort of peaceful. Go to sleep and that's it. Yeah, I guess... [...] I/d be suffocated by my own vomit, ugh, that's disgusting and I might be too weak to rip a hole in the bag or get it off and I just sit there aware of whats happening, spinning, falling,...falling into what? Who knows. Whatever you fall into...some abyss I guess...down, down...down into hell...or at least purgatory, at least that's what the catholics say. Even the ones that dont have purgatory have a hell. Well...what the hell...

But  
suppose I suddenly change my mind and call 911? [...] I/d end up in a funny farm with millions of people asking me questions, driving me nuts wanting to know why I did it, as if living in this world is so wonderful you must be crazy to want to leave it. They knock themselves out trying to live longer and longer, just another year thats all... [...] drink Evian water, learn to dance, go to clubs, meet some chicks, join a church and meet some chicks, mingle more, socialize, expand your circle of friends, have a drink or two, dont be so stiff, start smoking marijuana, chill, meet some chicks

and

suppose the lazy bastards dont get me to the hospital in time? (9-10)

On relèvera un style dès le départ proche du « stream of consciousness », puisqu'une conscience surgit soudain et que ses idées s'enchaînent suivant une logique qui lui est propre, sans égards pour les conventions grammaticales et syntaxiques qu'il foule aux pieds. Il est en fait clair que le personnage *s'exprime*, mais n'a aucune intention de faire quelque effort que ce soit pour *communiquer*. Sans s'arrêter tout de suite sur ce point qui s'affirme au fil de l'œuvre, on peut remarquer plusieurs détails de la mise en forme qui situent d'emblée le monde de la fiction par rapport à l'autre monde – « le vrai ». Les points de suspension notamment, marquent une entrée arbitraire, à un moment particulier, dans le cours des pensées d'un personnage qui pensait déjà avant. L'entrée en matière spécifique aussi, le premier mot du livre étant la conjonction « but », implique dès le départ qu'il s'oppose à ce qui précédait immédiatement la conjonction, et donc aussi, qu'il y avait quelque chose avant elle. Or ce qu'il y avait avant la fiction, ce ne peut-être que le monde, l'infini des possibles extra-diégétique. Ces deux signes – points et conjonction – à eux seuls déterminent l'ensemble de ce qui va suivre : avant eux était *le* monde, après eux sera *un* monde, celui du personnage, et il va s'opposer au premier. En l'espace d'une page, la première, le texte progresse en effet par cahots, de conjonction en conjonction – « but » encore, puis « and », les premières d'une longue série puisqu'elles apparaissent à chaque page jusqu'à la fin –, de points de suspension en points de suspension marquant les pauses de la pensée, quand un simple espace plus grand que les autres entre deux mots ne suffit pas. Tout chaotique – cahot-tique – que soit ce monde de la fiction, on ne peut donc pas ignorer qu'il est structuré, et qu'en s'inscrivant contre la réalité, s'instaure une dialectique entre ces deux éléments. En plus des noms propres, comme « Cyrano », ces longs espaces sont autant de portes de sortie de la fiction, autant de moments qui échappent encore au texte tout en appartenant toujours à la fiction, créant ainsi les ponts entre les mondes. Enfin, tous ces liens intertextuels situent aussi sûrement qu'ils brouillent la voix unique du personnage, à la façon des démons qu'il se crée. Car si la fiction est un cadre découpé dans la réalité, il contient tout de même assez d'éléments et d'espace pour qu'en se libérant – « breaking loose » –, la voix s'y brise et s'y perde – « to break and lose [itself] ».

## Chapitre 6

### Résolution : La fuite en « avant »... et en après

L'important n'est pas pour Selby de prouver que le monde est essentiellement un chaos *informe*, mais de montrer ce qu'on dit du monde quand on se place dans l'œil de celui qui le regarde, et *s'en informe*.<sup>289</sup> La problématique réaliste qui l'occupe ne consiste alors pas à représenter le plus fidèlement possible le monde offert aux yeux de tous, mais à montrer ce qui subsiste de ce monde dans la voix d'un personnage qui le voit. C'est pourquoi il construit un roman à partir du point de vue d'un seul personnage, comme dans *Waiting Period* et *The Room*, ou de la collocation de personnages qui ne communiquent pas entre eux, c'est-à-dire à partir d'une succession de points de vue s'excluant les uns les autres et formant chacun son monde, comme dans *Requiem for a Dream*. Cette construction est une façon de ne pas même faire semblant d'élaborer une représentation objective du monde dans lequel il ferait évoluer son personnage, et d'atténuer par là même la frontière qui séparerait l'acteur – le personnage subjectif – de son décor – le monde objectif. Rolf Breuer avance notamment dans son article « la réflexivité en littérature », que « trois romans de Beckett<sup>290</sup> sont, d'un point de vue formel, de gigantesques monologues » qui,

se situent à la fin de la tradition du « roman de conscience », développé par Virginia Woolf et James Joyce, dont le sujet et sa vie intérieure constituent le seul objet. [...A]près une période d'enthousiasme pour les histoires [...], ils [les écrivains du vingtième siècle] n'eurent plus confiance dans le bien fondé ni

---

<sup>289</sup> « S'en informer », c'est-à-dire prendre ses informations du monde, mais aussi peut-être, « se rendre informe », comme si ces informations étaient de ces tumeurs que craignent les personnages de Selby, celles qui à défaut de déformer les organes, s'attaquent à l'esprit, et rendent difforme cette autre chose que contiendrait le corps.

<sup>290</sup> *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*.

dans la possibilité de raconter des histoires, en d'autres termes de décrire une réalité apparemment donnée, positive et non problématique. (180)<sup>291</sup>

L'important dans un roman du vingtième siècle tiendrait donc moins aux péripéties d'un personnage dans le décor du monde, qu'à l'aventure d'un personnage confronté au monde, cette seule confrontation étant devenue la péripétie ultime – celle vers laquelle toutes les autres convergent. Le rapport *duel* entre l'homme et son environnement se fond entièrement chez Selby dans cet unique *affrontement*, où il n'est pas de chaos informe s'il manque un des deux belligérants, et comme s'il n'existait rien au-delà de leur champ – chant – de bataille.

Dans une courte lettre qu'il feint d'adresser à Edith Piaf, Selby lie le chant et la vie : « I believe there is only one song... you, me, Billie [Holliday], [Edith] Piaf, Bud [Powell], all singing the same song in our own way. Only one song... so we must keep singing » (« La vie en rose », In *Song to Myself et autres textes*, 35.) Sans entrer dans les détails du chant, il est possible de noter qu'il représente pour Selby un mode de confrontation au monde *unique* – « one song » – qui est *partagé* par chacun – « in our own way ». Ce chant devient un chant de bataille parce qu'il « faut continuer à chanter », coûte que coûte, et quelles que soient les choses qui « nous » en empêche. Pour nous cette analogie avec le chant permet d'éclairer la charge nihiliste des personnages de Selby, ce dernier élaborant sur le thème de la *fugue* qui sert à désigner certaines pièces musicales, ces variations que sont les *fuites* en avant de personnages révoltés par l'ordre du monde au sein duquel ils vivent.

L'Archi-Harry vers lequel nous tendons ne saurait donc recouvrir une somme de points particuliers, qui accumulés et reliés entre eux, formeraient un tout invariable et une figure clairement définissable. Chacun des Harry correspond plutôt à un avatar, c'est-à-dire à un représentant d'un ordre cosmique diffu qui le dépasse, à la façon des notes qui seraient inscrites sur une partition en perpétuelle évolution. L'étymologie du mot « ordre » cependant, renverrait à sa qualité d'« injonction » les

---

<sup>291</sup> L'article de Breuer est intégré à l'ouvrage collectif et pluridisciplinaire, *L'invention de la réalité. Contributions au constructivisme*, édité par Paul Watzlawick. Figure comme épigraphe au livre, cette phrase extraite de *L'esprit et la matière* de Erwin Schrödinger : « La conception que tout individu a du monde est et reste toujours une construction de son esprit, et on ne peut jamais prouver qu'elle ait une quelconque autre existence ». Ce qui nous intéresse ici est qu'un roman de Selby se dessine précisément comme « la conception qu'un individu a du monde », et que pour montrer « la construction de son esprit », il lui faut construire aussi cet esprit.

poussant à se battre, plus sûrement qu'à son sens de « mise en ordre ». Parce qu'ils sont confrontés à un monde qu'ils ne comprennent pas, qu'ils ne parviennent pas à mettre en ordre, les personnages de Selby ont le choix entre cette première forme de fuite que constitue le suicide, et cette autre fugue, qu'est la charge en avant. Et parce qu'ils sont là, même s'ils sont las, ils font ce choix dérisoire et vivent, pour voir.

## A/ De ce qu'Harry sait du monde

### a) *L'informe et l'informé*

Dans le contexte d'une réalité problématique, il n'est plus question de dire ce que fait un personnage – Harry wanted to get to the door, but it seemed too far away at the moment –, ni même de dire qu'un personnage dit qu'il va faire quelque chose – Harry wanted to get to the door. I did not remember it was so far away, he said to himself. Comme ses aînés qui fermaient la marche du « roman de conscience » selon Breuer, Selby entame un roman comme s'il ouvrait les guillemets, et le laisse dire : « My god! the walk looks endless. How can the door be so far away? It looks like its in another land. How can I possibly make it to the door, its much too far. I just cant do it » (*Waiting Period*, 49). Mis à part le fait, donc, qu'il n'y a pas de guillemets. Genette note à ce sujet que,

Curieusement, l'une des grandes voies d'émancipation du roman moderne aura consisté à pousser à l'extrême, ou plutôt à la limite, cette mimésis du discours, en effaçant les dernières marques de l'instance narrative et en donnant d'emblée la parole au personnage. Que l'on imagine un récit commençant (mais sans guillemets) par cette phrase : « Il faut absolument que j'épouse Albertine... », et poursuivant ainsi, jusqu'à la dernière page, selon l'ordre des pensées, des perceptions et des actions accomplies ou subies par le héros. « Le lecteur se trouve(ra)it installé dès les premières lignes dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme usuelle du récit, nous appren(drait) ce que fait le personnage et ce qui lui arrive ». On a peut-être reconnu dans cette description celle que faisait Joyce des *Lauriers sont coupés* d'Edouard Dujardin, c'est-à-dire la définition la plus juste de ce que l'on a assez



malencontreusement baptisé le « monologue intérieur », et qu'il vaudrait mieux nommer *discours immédiat* : puisque l'essentiel, comme il n'a pas échappé à Joyce, n'est pas qu'il soit intérieur, mais qu'il soit d'emblée (« dès les premières lignes ») émancipé de tout patronage narratif, qu'il occupe d'entrée de jeu le devant de la « scène ». (*Discours du récit*, 176-177)<sup>292</sup>

Il n'y a jamais un environnement neutre, strictement extérieur au personnage, sorte de décor où il vivrait sa vie. Le personnage et son environnement se confondent dans son « discours immédiat », et ainsi chacun des éléments appartenant au monde n'existe qu'en tant qu'élément appartenant au personnage. Dans ce passage par exemple, lorsque l'allée « à l'air interminable » – « looks » –, c'est *donc* que la porte « est si loin » – « be ». Or le lien de cause à effet n'est pas naturel, puisque si une allée qui à l'air trop longue ou trop courte peut impliquer qu'une porte à son extrémité ait l'air trop loin ou trop proche aussi, jamais la porte ne bouge. Elle *est* toujours au même endroit. Le segment qui clôt le passage – « I just cant do it » – vient alors comme l'explication de l'ensemble. L'indéterminé « it » prend la place d'« aller jusqu'à la porte », où qu'elle se trouve, et s'impose comme *la* réalité d'un personnage qui avoue simplement s'en sentir incapable. Dans son dernier roman – à cheval entre le vingtième et le vingt-et-unième siècle – il s'agit uniquement de l'histoire de *sa* confrontation au monde par *le* personnage qui l'expérimente. Selby s'appuie sur une fiction littéraire conçue comme un lieu où le personnage et son environnement participent d'une seule réalité, chacun d'entre eux étant un élément aussi « problématique », « non donné » mais à découvrir – pour reprendre les termes de Breuer. D'une part on ne peut pas décemment croire un personnage qui dit qu'une porte a bougé, et d'autre part sans bouger, persiste l'impression qu'une porte qu'on franchit sans y penser d'habitude, peut soudainement paraître infranchissable. Parce qu'il est essentiellement tissé du discours direct libre du personnage, le lecteur progresse au rythme de cette exploration immédiate – sans narrateur – de son environnement.

---

<sup>292</sup> Genette parle de l'émancipation de la « diction dramatique », qui jusqu'à « la fin du XIXe siècle, [faisait que] la scène romanesque se conc(evait), assez piteusement, comme une pâle copie de la scène dramatique : mimésis à deux degrés, imitation d'imitation » (176). Ajoutons que le récit de *Waiting Period*, n'est pas « ininterrompu », et s'il est essentiellement tissé par cette parole du personnage qui se déverse suivant sa propre logique, il existe aussi un narrateur au statut problématique qui prend en charge la narration. Nous y reviendrons plus précisément.

Même si le principe de réflexivité en littérature suffit à justifier la référence à Breuer, le fait qu'il construise son propos à partir de l'œuvre de Beckett n'est pas tout à fait indifférent ici.<sup>293</sup> À défaut d'être proches dans le canon – et dans la mesure où Selby en est exclu, le contraire eût été étonnant –, Beckett et Selby sont du même siècle et le Molloy du premier, lors d'un de ses passages dans un commissariat par exemple, peut faire penser aux prisonniers du second. Bien qu'il soit rapidement fait mention dans son discours d'un environnement qui est là, tout autour, il ne l'intéresse pas en tant que tel. Molloy lui préfère *son* environnement :

La salle était sombre et parcourue en tous sens par des gens se dépêchant, malfaiteurs, policiers, hommes de loi, prêtres et journalistes *je suppose*. Tout cela faisait sombre, de sombres formes se pressant dans un espace sombre. On ne faisait pas attention à moi et moi je le leur rendais bien. Alors comment pouvais-je savoir qu'ils ne faisaient pas attention à moi et comment pouvais-je le leur rendre, puisqu'ils ne faisaient pas attention à moi ? Je ne sais pas. *Je le savais* et le leur rendais, un point c'est tout. (*Molloy*, 29, je souligne)

Chez Beckett le monde existe d'abord, il est autour de Molloy et il est peuplé. Cependant dans l'image d'une salle sombre que le personnage commence par évoquer, ça n'est pas « la salle » qui compte, mais le qualificatif « sombre ». C'est le qualificatif qui demeure dans la bouche de Molloy qui le répète ensuite, « la salle » et « les gens » ayant par contre fondu dans l'expression nébuleuse « tout cela ». Quant au fait qu'il ignore les gens dont il est ignoré, cela aussi n'appartient qu'à Molloy et demeure « sombre ». Il « sait » que c'était ainsi, et il lui suffit de le savoir pour que ce soit ainsi. On s'arrêtera alors sur *la* réalité qu'il *suppose*, par opposition à *sa* réalité qu'il *sait*, « un point c'est tout ». En cela Molloy est comme Harry lorsqu'à un monde des supputations – où les salles et les portes ont l'air sombres et lointaines –, il préfère son monde de certitudes décrétées – où les salles et les portes sont sombres et lointaines.

---

<sup>293</sup> Ce serait même tout à fait l'inverse – c'est-à-dire « différent » sans doute –, propre à faire la différence et en tout cas important pour nous : « Pour la littérature, et pour l'art en général, la vue est au moins aussi importante que l'objet vu, la représentation au moins aussi importante que ce qui est représenté. Parce que les textes de fiction traitent d'une réalité inventée, de « constructions », autrement dit parce qu'ils ne décrivent pas des faits ni ne se rapportent à une réalité extérieure, la *construction* doit nécessairement autant intéresser que la *réalité* apparemment décrite » (Breuer, 178). On trouve chez Beckett comme chez Selby cette même tendance à vouloir écrire des romans qui se résument à la construction d'un personnage qui veut dire ce qu'il sait du monde, ce qui implique des œuvres où « la vue » et « l'objet vu » sont d'une importance d'autant plus égale qu'ils sont entièrement assimilables.

Chez Selby l'absence de description physique des personnages – que nous relevions dès l'entame de cette étude – commence à gommer les contours de ces derniers. Leur nom commun – Harry – ou l'absence de nom parfait cette impression qu'ils sont difficiles à cerner, et faute d'avoir les limites du personnage, il est difficile de dire où il s'arrête et où commence son environnement. Comme le déclare – ou plutôt le pense – son dernier personnage anonyme : « Oh, what a sublime thought, to float free of the body and mind, just a pulse in space... but it would be *my* pulse, *my* awareness, awareness of freedom, free from the vice-like oppression that has crushed me all my life [...] » (*Waiting Period*, 38). Comme le personnage de Beckett le personnage de Selby est de ceux qui, quoi que leur fassent les hommes, sont décidés à « le leur rendre bien ». Libéré de son corps et d'un esprit que de toute façon personne n'écoute, il se rêve « vibration dans l'air » en phase avec l'Univers – « resonate through out the Universe... all of it » (38).<sup>294</sup> Mais pour qu'ils soient « en phase », il faut que l'Univers devienne « *son* » Univers, enfin purgé de tout ce – et ceux – qui l'a – et l'ont – toujours opprimé. Molloy et Harry sont de ceux qui étrangement savent que l'univers leur est hostile, et ils sont résolus à le (lui) rendre bien, en construisant un univers où eux aussi seront hostiles.

Chacun des récits de Selby est l'histoire de cette relation sans laquelle rien n'existe, où un homme qui se sait intimement victime du monde qui l'entoure, sans savoir dire pourquoi, se fabrique le monde sur mesure pour pouvoir y rendre les coups qu'il croit devoir rendre. L'histoire d'un homme chez Selby est donc l'histoire de cette relation à double sens, mais déséquilibrée, impliquant un personnage omniprésent et un monde apparemment absent qui paraissent s'élaborer mutuellement. Mais en fait de relation constructive, il s'agit plutôt d'un rapport mutuel de déformation, qui apparaît le plus clairement dans la confrontation des personnages au monde « médiatisé » par la télévision, la presse et internet.<sup>295</sup> C'est

---

<sup>294</sup> La décomposition du terme est intéressante ici, puisqu'en disant « through out » et non « throughout », l'impression est qu'en disant vouloir résonner dans tout l'Univers – « throughout » – , le personnage dit en fait qu'il s'en extrait et le traverse comme une étoile filante traverse le ciel – « through » – et disparaît – « out ». Comme souvent chez Selby, un jeu syntaxique subtil installe une légère ambiguïté qui entretient le doute sur le discours « libre et libéral » du personnage enfermé dans un comportement meurtrier.

<sup>295</sup> En effet les personnages de Selby s'informent parfois sur l'état du monde en lisant la presse quotidienne – « He read about a flood, a hatchet murder, an earth quake that killed 10,000 people,

ainsi que lorsque ce dernier ne sait pas qui appeler pour savoir s'il a réussi à tuer sa victime – Sa famille ? Son bureau ? –, il se tourne vers « les informations », allume la télévision et sélectionne la chaîne locale : « The news? Possible. Usually report food poisoning. They love that. Details. [...] Lets see. Local station best. Four car accidents? Yeah. » (91). Mais très vite il oublie qu'il cherche l'annonce de la mort de sa victime et il commente les choix éditoriaux :

Ohhh, look at that... Oh no, this is awful. So much violence. Disgusting. Do they really believe that that is all people are interested in? Wrecks on freeways... jaws of life... drunks running people down... cops beating people up... people shooting each other... little kids finding fathers gun and shooting friends... over and over... Cant be the only thing happening in the city. Give us a break. Must be something positive and newsworthy happening. What about the proverbial Little ol Lady in Tennis shoes? What is she up to today? Feeding the pigeons in the park? [...] Yeah, what about mans best friend? Havent had a cross country trek to find his family in a long time. (91)

Dans cet exemple, lorsque seul face à l'écran il s'exclame, « Ohhh, look at that... », il se prend à témoin par cette injonction rhétorique *spontanée*, et initie un dédoublement qui se confirme comme *malgré lui*. Le personnage se dédouble en effet plus franchement ensuite, puisque nous avons un individu qui allume la télévision pour y voir rapporté le meurtre qu'il espère bien avoir commis, soudainement remplacé par un autre qui devant la télévision allumée cette fois, regrette que les médias traitent essentiellement les actes violents. Aux clichés de la violence à la télévision succèdent alors les clichés de « la gentille vieille dame » et du chien qui traverse le pays pour retrouver ses maîtres qui ont déménagé. Cependant l'aspect contradictoire du discours du personnage – à la limite de la schizophrénie –, même s'il emprunte des éléments au monde, ne dépend que du personnage. La contradiction naît de ce qu'il cherche à voir son meurtre et dénonce la violence, en aucun cas des clichés télévisuels que le personnage oppose schématiquement, en passant d'un extrême à l'autre. Dans ce passage il est bien difficile de dire si le monde entier est plus spécialement marqué par la violence que par la bienveillance,

---

and relaxed » (*Song of the Silent Snow*, 136) –, souvent la télévision parfait leur culture générale – « There was an old serial named Spy Smasher, and the opening music for each chapter was the beginning of Beethovens Fifth as a huge V appeared on the screen and the morse signal for v appeared under it, dot dot dot dash » (*Requiem for a Dream*, 18) –, et dans *Waiting Period* le personnage s'en remet même à internet pour apprendre comment fabriquer du poison – « I/ll simply continue to download the info I need—my god, what a great tool the Internet is. There really is everything on it. Nice and steady... and calm » (25).

mais il est difficile d'ignorer que le personnage est intimement animé par des sentiments violents. La façon dont la violence du monde, par le biais des informations télévisées, répond à sa propre quête de violence, dans la nouvelle de son meurtre, ne tient pas qu'au médium de la télévision. Mais ce dernier, en véhiculant les clichés, s'impose comme le révélateur puissant du *faux* dialogue que le personnage instaure avec le monde pour justifier la *vraie* révolte, que néanmoins il lui inspire.

#### b) *Faux dialogue et vraie révolte*

La vraie révolte est un chaos informe qui peut parfois se laisser enfermer dans ces images figées qui jalonnent le discours du personnage. Il y a alors d'une part la révolte inarticulée qui appartient au personnage seulement, et d'autre part les éléments du monde autour desquels elle vient se cristalliser, sa révolte lui échappant au fur et à mesure qu'elle prend forme sous l'aspect de ces éléments extérieurs. Les dialogues à proprement parler – simplement fictifs, engageant deux personnages différents – se réduisent par exemple au partage des banalités d'usage chez Selby – « bonne journée », « au revoir », « vous prendrez quelque chose avec votre café » ?<sup>296</sup> On remarque aussi que les formules toutes faites ne sont pas seulement objets de ces dialogues, et elles contaminent aussi sûrement le monologue du personnage – « What about the *proverbial* Little ol Lady in Tennis shoes? ». C'est pourquoi les dialogues entre le personnage et les autres, en parallèle au monologue du personnage, construisent un récit mus par une même problématique du cliché. De plus ces dialogues consistent en une succession de prises de parole, plus qu'en un

---

<sup>296</sup> David Seed écrit dans son article consacré à *Waiting Period*, « Selby skillfully builds a picture of an isolated individual whose interaction with waitresses and shopkeepers remains minimal throughout, scarcely more than *banal* greetings or orders » (135, je souligne). D'autre part, il arrive souvent qu'en se disant « au revoir » à la fin d'une conversation deux personnes ne pensent pas effectivement au moment de se « revoir ». Ils utilisent la formule pour signifier que la conversation est officiellement finie, parce que depuis des siècles que les hommes se parlent, ils utilisent ces mots pour clore une conversation. La formule s'est chargée d'une valeur de clôture indépendante du sens des mots qui la composent. Notons donc que leur « banalité *d'usage* » ne signifie pas que ces formules sont insensées ou sans intérêt : « Le cliché n'est pas défini seulement comme une formule banale, mais comme une expression figée, répétable sous la même forme » (Amossy, 16). Dégagé de tout jugement de valeur, le fait qu'il se répète et soit banal fait du cliché l'instantané d'une réalité banale qui se répète.

véritable échange, la relation qui unit les interlocuteurs ayant toujours quelque chose d'artificiel. À travers la problématique de la juxtaposition des clichés et des prises de parole dans le récit, on peut voir comment d'une part l'enfermement dans le contexte aux règles claires d'une conversation entre professionnel et consommateur fige les échanges verbalisés entre le personnage et d'autres personnages, et d'autre part, pourquoi Selby choisit précisément ce contexte pour exprimer la vraie révolte du personnage.

Le mode de transaction défini par le dialogue permet en effet de mettre en relief les obsessions qui rythment la conversation que le personnage entretient avec lui-même ; il est aussi symptomatique de la façon dont le personnage fait du monde une abstraction figée :

I am a civilized man. Product of. Member of. Endorser of. Proponent of. Proselytizer for. The simple and ecstatic pleasure of civilization. Like so: I feel the air and sunshine around me, feel the warmth of my blood from walking, push open the doors and feel the cool air, smell the food, uuuummmm, hear the clatter and chatter, see and feel the hustle and bustle. Ahh, civilization, I embrace you.

One?

Yes, just one.

You ready to order?

Yes. A couple of eggs, hash browns, seeded roll, and a café latte.

How do you want your eggs?

Bright eyed and bushy tailed, looking me right in the eye... You have a beautiful smile.

Thank you. Want any juice or fruit?

No. No Thanks.

Coffee right away?

Yes, please.

Coming right up.

Same old headlines. Ah, there is good news, the Dodgers lost again. Three in a row, 5 out of 7. I knew I was supposed to buy a paper today. [...] Thought I felt as good as I could this morning, yet I feel even better now. Does that mean there's no limits to how good you can feel? I guess. Within limits. Maybe you just feel better and better until you explode? Never heard of it. Always something kicks in. (74-75)

Pour qu'un homme en s'asseyant comprenne que lorsqu'elle lui dit « One? », une femme veut dire « Vous déjeunez seul ? », il faut que les deux personnes se trouvent dans un restaurant, ou plus précisément, que l'une soit serveuse et l'autre client. En dehors de ce contexte, les possibilités d'interprétation du mot « one » seraient trop

nombreuses.<sup>297</sup> Cet aspect circonstanciel du dialogue entre un client et une serveuse s'enrichit d'un caractère strictement normé lorsque le personnage s'é gare et commente le sourire de cette dernière, et qu'en le remerciant pour son compliment, elle le ramène néanmoins fermement à l'affaire qui les occupe et continue à prendre sa commande – on ne sait d'ailleurs pas si elle le remercie pour le compliment, ou parce qu'il a répondu à sa question et précisé sa commande. Les deux personnages tiennent des positions *définies*, le premier étant là pour choisir sur la carte ce que l'autre va lui apporter, ce qui donne lieu au dialogue stéréotypé qui s'organise autour du commentaire mutuel et mécanique de ladite carte – aspect mécanique traduit par la phrase sans espaces après les points de ponctuation, « Yes.A couple of eggs,hash browns,seeded roll,and a café latte », mimant la lecture de la carte par celui qui « dit son texte » sans être interrompu. En lui faisant dire qu'elle a « un beau sourire », Selby ébauche la possibilité de la sortie de cet échange cordial, distant et impersonnel entre le client et la serveuse. Mais puisqu'elle n'y répond pas et que la remarque paraît inappropriée, chacun reste de son côté de la carte et remplit son rôle en parallèle. Le monde autour du personnage n'est en tout cas pas chaotique, au contraire. Il forme un environnement quadrillé dans lequel le personnage passe de cadre en cadre, comme son regard sur la première page des journaux passe d'un encadré à l'autre. Le fait que sa tentative de s'extraire d'une relation impersonnelle passe par un autre cliché – nous sommes proches de la formule figée par Gabin, « t'as de beaux yeux tu sais » – renforce même l'image d'un monde où la transgression du cliché – faible élément de révolte, s'il en est – ne préserve pas de tomber dans un autre des clichés dont l'univers entier paraît tissé.

Le commentaire du personnage qui suit immédiatement le dialogue – « Same old headlines » –, peut dès lors s'imposer au lecteur comme une remarque métafictionnelle s'appliquant au dialogue aussi sûrement qu'aux « titres » du journal que le personnage compulse. En lisant ce que les titres d'articles disent du monde, le personnage paraît dire qu'il lit « toujours la même histoire », et le caractère

---

<sup>297</sup> D'autant plus que désigner une personne seule par « One » tend à en faire une unité indivisible, ce qu'on peut discuter avec Guattari et Deleuze qui dès l'introduction de *L'Anti-œdipe* disent qu'après Rimbaud, on peut croire que « je est un autre », notamment parce que « je est plusieurs ». Ça n'est pas ce que veut dire la serveuse, notons donc simplement qu'un mot – « one » – peine à contenir tout son contexte – un homme seul va déjeuner.

ouvertement réflexif de sa remarque éclôt quand le lecteur reconnaît dans les lignes de dialogue qui la précèdent « une histoire banale » aussi, parce que « toujours la même ». <sup>298</sup> La banalité des titres de journaux qui se répètent de jour en jour redouble le motif répétitif et banal du dialogue stéréotypé entre un client et une serveuse, de telle sorte que le microcosme du restaurant est assimilé au vaste monde. Le commentaire du personnage qui précède immédiatement le dialogue confirme cette impression : « Ahh, civilization, I embrace you ». Le personnage ne se rend pas seulement dans un restaurant pour y manger, il s’y rend pour « étreindre la civilisation » entièrement, et cette considération encourage à penser que toute la civilisation tient dans le dialogue qu’il a avec la serveuse : lui d’un côté, l’autre de l’autre – côté – et aucune communication.

Ces commentaires du personnage à propos du monde qui enserrent l’épiphénomène du dialogue s’imposent aussi comme des transitions qui assurent le passage des pensées du personnage vers le monde, et du monde vers ses pensées. Elles articulent de cette façon le faux dialogue que le personnage entretient avec le monde sur le même mode que celui qu’il entretient avec la serveuse. Dans son commentaire sur la civilisation, il fait la liste des formules figées qu’on accole généralement au terme pour se définir comme un homme civilisé, c’est-à-dire « un produit de. Un membre de. Un supporter de. Un défenseur de. Un prosélyte pour ». Mais rappelons peut-être ici l’opinion qu’a le personnage de la civilisation, pour définir ce à quoi il se rattache :

Now theres real madness. As if killing a couple of people is going to change the basic structure/foundation of this world. No crusade for the betterment of mankind... Ach, betterment of mankind. What drivel... what rubbish. All animals. Some just bigger than others. But everyone is always looking for someone to push around, someone lower on the food chain. Someone to feel superior to. And if you cant do it at work then do it at home. Thats the beauty of having a family. A wife to slap around, kids to punish and whip. (26)

---

<sup>298</sup> Pas seulement parce qu’elle se répète en tant qu’évènement au sein du livre – à ce moment là du récit elle ne s’est d’ailleurs pas encore répétée –, le personnage et la serveuse initiant à peine une ébauche de familiarité au fil du temps, mais surtout parce que manger dans un restaurant est une activité dont les variables éventuelles – différents lieux, différentes personnes, ... – ne changent pas la chaîne invariable des évènements qui la constituent – un consommateur demande à consommer ce qu’un professionnel propose de lui faire consommer. Où l’on rejoint le principe musical de « variations sur un thème » au cœur du travail de Selby.



Jusque dans la plus petite structure de la civilisation, la structure familiale, le personnage juge les rapports humains impossibles au-delà du désir de chacun de dominer l'autre. Soit ils sont posés les uns à côté des autres dans des situations réglées – comme le client et la serveuse –, soit ils se sautent à la gorge. C'est pourquoi dans le passage qui nous intéresse plus particulièrement ici, Selby ne décrit pas un personnage qui se rend dans un restaurant pour retrouver ses congénères, mais ce que pense un personnage jusqu'au moment où il va s'asseoir seul. Il faut ainsi se fier à « l'air » et au « soleil autour » pour savoir qu'il est d'abord à l'extérieur, car il n'est pas fait mention du décor de la rue. « La chaleur » qu'il ressent n'est d'ailleurs pas celle de ces derniers mais celle « du sang » que la marche fait circuler dans ses veines. Après ce premier recentrage sur lui, il pousse les portes et « sent l'air frais » qui indique qu'il est entré sans qu'aucune description, autre que sensorielle, ne décrive ce passage. À l'intérieur il entend les conversations des autres clients et n'est donc pas seul, il sent l'odeur de la cuisine et est donc dans un restaurant. Il perçoit en somme l'écho du monde, et ne s'intéresse pas du tout à l'origine du son. Les formules figées telle « *produit de la civilisation* », les rapports stéréotypés qu'établit la commande d'un plat au restaurant et la lecture des titres des journaux sont autant d'échos d'un monde lointain avec lequel il aurait perdu tout contact.

L'impression qui domine est que le personnage a besoin d'un monde arrêté, qu'il pourrait compulser comme un album photographique. Son obsession compulsive pour les titres de la presse, les informations télévisées, les films qu'il connaît déjà et les œufs préparés comme il les aime, que la même serveuse lui apporte jour après jour, sont des points d'ancrage pour un homme à la dérive. Chacun à sa manière, ces clichés constituent des limites nécessaires à l'esprit du personnage qui sans eux, menace de s'éparpiller au hasard. On peut même imaginer que lorsqu'il lance maladroitement son « vous avez un joli sourire » et que la serveuse lui dit « merci », il n'insiste pas parce que s'aventurer au-delà du cliché qu'il répète à l'envie menace cet édifice ordonné. Cependant en refusant de parler, en demeurant spectateur du monde, il se condamne à prendre le monde en l'état, et son album ordonné comporte beaucoup de clichés hideux. Levinas insiste sur les vertus de la parole en écrivant que,

Parler c'est rendre le monde commun, *créer* des lieux communs. Le langage ne se réfère pas à la généralité des concepts, mais *jette les bases* d'une possession en commun. [...] Ainsi le discours n'est-il pas une pathétique confrontation de deux êtres s'absentant des choses et des autres. Le discours n'est pas l'amour. (74, je souligne)

Le problème est qu'en se taisant les personnages de Selby s'interdisent de « *créer* des lieux communs » – au sens *d'envisager la possibilité* d'un autre monde que le leur –, parce que leur monde est un lieu sans avenir.<sup>299</sup> L'album du monde qu'ils se sont constitué n'accepte aucun changement, à peine quelques variations. Les cases sont déjà remplies des clichés sur lesquels ils viennent butter, et ils ne voient rien au-delà. Dans « la généralité des concepts » dont son esprit foisonne, le personnage aboutit notamment à l'idée apparemment absurde de limites sans limites, qui pourtant éclaire l'expérience qu'il vit : « Does that mean theres no limits to how good you can feel? I guess. Within limits. ». Le personnage ne peut pas imaginer un monde sans limites. Même s'il n'y avait pas de limite au sentiment de bien-être d'un individu, cet individu aurait des limites. C'est d'ailleurs à la lumière de cette limite infranchissable qu'il faut interpréter la métaphore de celui qui se gonfle de bonheur jusqu'à exploser : « Maybe you just feel better and better until you explode? Never heard of it. Always something kicks in ». Comme souvent Selby joue avec les mots en faisant préciser au personnage qu'il n'a « jamais entendu parler » de quelqu'un qui ait « explosé » de joie, comme s'il s'agissait d'envisager l'explosion littérale d'un corps sous la poussée du sentiment. Passé l'amusement, l'association des sens propre et figuré de l'expression permet néanmoins d'éclairer la contradiction fondamentale d'un personnage qui s'en prend aux limites imposées de l'extérieur – something kicks *in* –, tout en croyant fermement qu'un monde sans limites est synonyme d'explosion.

Le récit dans *Waiting Period* est construit par une conscience qui n'en finit pas d'exploser, parce qu'elle n'en finit pas de revenir à elle-même. Dans le livre la

---

<sup>299</sup> Nous parlons « d'envisager » à dessein, sachant l'importance qu'a le visage pour Levinas : « La manière dont se présente l'Autre, dépassant *l'idée de l'Autre en moi*, nous l'appelons en effet, visage. [...] Il ne se manifeste pas par ces qualités [qui forment une image], mais [...] il *s'exprime* » (43). La serveuse n'a pas de nom, pas de visage non-plus, et elle n'exprime absolument rien pour le personnage qui refuse de la laisser l'emporter sur un terrain qu'il ne connaît pas déjà. En ne lui parlant pas, il la maintient hors des limites de son monde familier, alors qu'en lui parlant serait née au moins la possibilité d'un autre monde que le sien. Comme cet autre monde, elle demeure cet être aux contours flous qu'il aperçoit à peine au-delà des limites de son monde.

conscience explose – comme quand elle s’en prend au concept de civilisation – ou se dérobe – comme face à la serveuse –, le mode d’expression du personnage devenant une suite de variations sur le thème du faux dialogue : chacune de ses explosions de rage le projette dans le monde qui l’entoure, où il ne trouve rien d’autre que le monde qu’il connaît. N’étant pas parvenu à « envisager » la serveuse – au sens où Levinas l’entend –, il revient aux titres de la presse, c’est-à-dire aux clichés qui font son monde familier. Jean-Louis Chrétien écrit à propos des rapports entre dialogue et conscience que,

Le dialogue devient un lieu essentiel de révélation de l’inessentiel, c’est-à-dire de la fausse conscience, dans ce qu’elle a de presque fatal, comme aussi bien de l’infranchissable séparation des êtres qu’elle produit. Les lieux communs, les clichés, les phrases toutes faites, les préjugés s’y étalent dans l’obscène ineptie de leur nudité. [...Et] il n’y a rien derrière ces paroles ineptes et pétrifiées que des consciences ineptes et pétrifiées. (*Conscience et roman II*, 72-73)

Comme les échanges du personnage avec les autres se réduisent à la lecture d’un menu et au cliché du « joli cœur » en effet, rien d’essentiel n’y est dit, tant et si bien que rien d’essentiel ne vient couper le monologue du personnage. En n’éliminant pas les dialogues, mais en les réduisant à ces pauses inessentiels dans le monologue du personnage, Selby accentue la fracture entre le personnage et le monde qui l’entoure. Lorsque Jean-Louis Chrétien parle du dialogue entre les personnages comme du lieu de révélation de la fausse conscience, il ajoute qu’il y a adéquation entre la parole – le dialogue qui révèle la conscience – et la conscience – cachée derrière ces paroles ineptes. L’accumulation des clichés dans les dialogues comme dans les monologues du personnage est la marque de la contamination de la fausse conscience, « inepte » parce qu’elle n’est pas apte à créer un sens nouveau, et « pétrifiée » parce qu’elle s’accroche en conséquence aux clichés figés qu’elle recycle.<sup>300</sup> Dans *Waiting Period*, le dialogue qui devrait normalement accompagner une rencontre est le point où butte la conscience du personnage. Chez Selby la *fausse* conscience est la *vraie* dans la mesure où, qu’elle se révèle ou soit cachée, elle est *la seule* conscience qui s’exprime. Reste que rien ne semble correspondre dans le récit à l’idéal d’une conscience adaptable et dynamique, qui constituerait l’alternative due à la

---

<sup>300</sup> « Inepte » vient du latin « ineptus » : « qui n’est pas apte ». La conscience inepte manifesterait donc dans le contexte qui nous occupe, une incapacité à adapter sa réponse à une situation qui change. Reste que pour qu’elle soit *jugée* « inepte » ou « inapte », il faut quelqu’un pour la juger – ne fût-ce qu’elle-même.

conscience inepte et pétrifiée. Mais si toutefois telle alternative se trouvait dans le récit, elle serait à trouver dans certains des accents de la conscience immorale et frondeuse du personnage, qui ne dit jamais rien à personne de sa fureur, mais balaye quand même son impuissance suicidaire en explosant.

## B/ La fuite en avant : la révolte nihiliste

### a) *Du héros tragique et de ses charges*<sup>301</sup>

Par sa polysémie, « la charge » commence déjà à expliquer la tragédie du héros en mettant en relation l'intériorité – ce dont il est chargé, comme la batterie qui accumule – et l'extériorité – le lieu de la mission qu'il se charge de mener à bien, ce nouveau poids qu'il prend sur ses épaules. Le récit de *Waiting Period* est en effet celui d'un personnage qui oscille entre l'expérience intime du suicide et l'envie de partir dans le monde éliminer ceux qu'il ne juge pas digne de vivre, c'est-à-dire à la fois une fuite devant ce dont il est déjà chargé – la révolte autodestructrice que lui inspire le monde tel qu'il est –, et une nouvelle charge qu'il prend sur lui d'accomplir – la révolte destructrice qui le pousse à corriger le monde. La polysémie entre en jeu quand la révolte dont il est chargé, plutôt que de le faire implorer, projette le héros

---

<sup>301</sup> Après avoir dit en quoi les personnages de Selby nous paraissent appartenir à la caste des héros participant d'une tragédie – dans notre chapitre consacré à la tragédie moderne –, il s'agit de développer ce point maintenant sous l'angle plus précis de *la construction* de la charge nihiliste que leur quête constitue. Il sera fréquemment fait référence à l'ouvrage de Galloway, *The Absurd Hero*, qui présente sa thèse en ces termes : « Thus, when we deal with absurd literature, we are confronted as we are in all styles (but particularly, as an historical precedent, in naturalism) not solely with the immediate image of life which the artist presents, but with the ultimate conclusions to which his work leads us: is absurdity both our birth right and our inevitable doom, or is it merely another vigil through which man must pass in advancing to a new level of human consciousness and new standards of responsibility? » (viii). Après avoir noté le précédent historique qu'a constitué le naturalisme dans la trajectoire de Selby, et sans cesser de s'intéresser à l'image immédiate de la vie qu'il nous propose, il s'agit donc d'amorcer l'étude des perspectives auxquelles ouvre cette image d'une vie absurde – et notamment celle de « post-existential humanism », que Galloway emprunte lui-même à l'ouvrage de Wylie Sypher, *The Loss of the Self*.

dans une charge – sabre à la main cette fois – rendue héroïque par son caractère disproportionné.

Car ce dont il est plein selon lui, c'est de « rien », mais d'un rien si extraordinaire qu'il est « presque ineffable ».<sup>302</sup> Et pour que le personnage accepte de survivre, un tel « rien » appelle en lui un « tout » dans les mêmes proportions. C'est pourquoi au moment de définir ce « rien », il convoque l'affrontement de la lumière et des ténèbres, du bien et du mal – « *no battle of light and darkness, good and evil...no struggle for honor...most wretched of all, not even a fight against nothingness* » (135, je souligne) –, et le définit comme l'absence des choses qu'il peut nommer – « no », « no », « not even ». Sans « rien » en lui pour définir « la lumière », il réalise qu'il est impossible de trouver « les ténèbres » à combattre. Après son premier meurtre, privé de lumière comme de ténèbres, il reprend son arme et s'assoit, attendant d'avoir le courage d'appuyer sur la détente. Et il s'en révèle encore une fois incapable :

The hope I would eventually squeeze the trigger was just more deception. Oh god, what an indescribable bareness I feel. No words. They dont exist. Not for this. I just have to give myself up to the futility and bleak, crushing nothingness of my life... vacant of all meaning [...]. (134-135)

Ne pouvant pas se résoudre à se tuer, il est condamné à vivre, c'est-à-dire à être lentement broyé par le « rien » de sa vie « futile et morne ». C'est alors que la possibilité d'une « bataille du bien et du mal » s'incarne dans des voix qu'il entend soudain, parce que la télévision est allumée, et que contrairement à lui elles ont des mots pour définir « les ténèbres ». Les mots qu'il espérait venu de dehors arrivent enfin : « *If the words were coming from outside I could parry them as with a foil and laugh and thrust, but I am immobilized by the words resounding and reverberating and slashing and stabbing in my head* » (130). Puisque « les ténèbres » s'incarnent soudainement autour de lui, le « rien » qu'il contient s'éclaire, et devient « lumière » par contraste, simplement parce qu'il se charge de combattre « les ténèbres ». Seulement par ailleurs, à travers cette trajectoire limpide pour le personnage, Selby se charge de montrer que combattre « le mal » ne suffit pas à faire le bien, quel que soit le cœur qu'on met à l'ouvrage, et à plus forte raison quand « les ténèbres » sont

---

<sup>302</sup> « [N]o... not even nothingness, but something so hideously beyond its almost ineffable... the total absence of everything, even nothingness » (135).

représentées par un fonctionnaire malhonnête ou un raciste – quand bien même fut-il meurtrier.<sup>303</sup>

À ce moment crucial, la télévision s'impose comme le vecteur essentiel du dialogue entre le personnage et le monde, car c'est la télévision qui lui amène une raison de survivre encore. Cette autre variation sur le thème du faux dialogue est construite comme une juxtaposition de voix qui, cette fois, commentent un des faits divers quotidiens et violents dont regorge le monde. Dans ce passage, le dialogue des deux voix entre guillemets d'un présentateur télévisé et de celui qu'il interroge, s'enrichit de celle du personnage qui les entend sans les écouter, puisqu'il puise en elles *la force* de parler plus sûrement que *des raisons* de le faire :

I remember that. On the news for days. [...] Yeah, a day to remember... an extraordinary day. Another day of infamy.  
'...so it is plain to see that no one is anxious or willing to speak with us, except for some of the young children who are just having fun at the barbecue and have no idea what is being celebrated—Oh here comes the man who—'  
Jesus, look at him... at them. They're cheering and jumping up and down— [...]  
'Mr Kinsey, would you like to tell our audience the occasion for this barbecue and celebration every year for 30 years now?' [...]  
'...so we're celebrating the victory of David over Goliath in—'  
'David over Goliath?'  
'That's right, sonny. The David of small town America over the Goliath of a government that wants to tell us how to live and invade our homes and we said plain and simple, No sir Mr federal Government, you're not telling us what to do. We been born free and by god we will die free!'  
This is incredible. Never seen anything like this. They—  
'Back to you.'  
'Thanks, Steve. That was Steve Wilson at the 30<sup>th</sup> annual barbecue and picnic celebrating the acquittal of Big Jim Kinsey in the deaths of two black doctors who were part of Medicare taskforce to desegregate hospitals. Their mutilated bodies were found just outside of town, in a ditch, and though there was ample evidence connecting Jim Kinsey to the crime, a jury took just a little more than an hour to acquit him. As you have just seen and—'  
My god... a barbecue and picnic. (135-138)

Cet extrait met en scène le dialogue télévisé entre deux personnages présents l'un en face de l'autre, et l'agacement du personnage qui réagit à ce qu'il *entend* à la télévision. Rapidement pourtant, les trois personnages paraissent également absents les uns aux autres, ce qui encourage à assimiler les réactions du personnage devant

---

<sup>303</sup> Comme le note Ray Olson lorsqu'il conclut sa critique de *Waiting Period* : « The book's jokey tone and movie-ish contrivances are off-putting, and its heart-bleeding-liberal serial killer is an outrageous conceit. Those "shortcomings" are necessary, however, for what is ultimately an allegory of an America only capable of answering evil with more evil » (1483).

son écran – absent – au dialogue entre les deux personnages télévisés – présents l’un à l’autre. Ainsi le journaliste ne s’étonne pas – « it is plain » – de la réticence à lui parler des gens participant au piquenique, et sans commenter plus ce fait qu’il tient pour acquis, il commente l’innocence présumée des plus jeunes participants qui ne savent pas *de quoi* il retourne – comme le lecteur à ce moment –, et qui eux veulent bien lui parler.<sup>304</sup> Il considère donc que les gens ici sont tous coupables, par opposition aux enfants, et il comprend qu’ils aient honte de lui parler. De fait, quand le commentaire qu’il appelle de la part de Big Jim Kinsey – par le très neutre, « tell the occasion » – consiste en une métaphore laconique sur le modèle héroïque de « David et Goliath », il devient moins neutre : « David and Goliath? ». En refusant spontanément l’image de « David et Goliath », le journaliste paraît dire sa surprise concernant une réponse qui ne correspond pas du tout au fait honteux qu’il espérait voir décrit par son interlocuteur. Le fait qu’il précise après l’étonnement du journaliste que David est une petite ville, et Goliath le gouvernement fédéral, est un développement qui n’éclaire pas plus le lecteur sur ce dont il est question. Par contre, il devient de plus en plus clair au fil du dialogue que le problème n’est pas de présenter les faits ici. Chacun campe sur ses positions sans écouter les autres, et souhaite seulement faire entendre sa voix – jusqu’au journaliste pourtant déontologiquement tenu par un devoir de réserve.

Se mêle alors à ces deux voix qui se développent en parallèle – l’une disant qu’elle est héroïque et l’autre disant de la première qu’elle devrait avoir honte – la voix du personnage qui ne dit aussi qu’un étonnement épidermique à la vue des images de l’évènement auquel il assiste – il décrit l’attitude des gens qui « se réjouissent » mais n’évoque pas plus que les autres la raison de ces réjouissances. Son commentaire final – « My god... a barbecue and picnic » – serait d’ailleurs comme ses autres remarques insensé, s’il n’était pas précédé de l’explication d’une dernière voix – ni *ici* avec le personnage, ni *là-bas* avec Big Jim Kinsey et Steve. C’est lorsque surgit ce dernier commentaire du personnage que les autres

---

<sup>304</sup> La phrase clef est celle concernant l’ignorance des enfants du fait qui est célébré : ils osent parler, contrairement aux autres, parce qu’eux ne savent pas – « Have no idea *what* is being celebrated ». La façon dont Selby garde le mystère qui enveloppe ce « fait » oblige le lecteur à le déduire des éléments connexes : on refuse de parler au journaliste – le fait doit être grave, assez honteux pour qu’on se taise peut-être –, et les seuls osant parler sont ceux qui ignorent tout de ce fait – les enfants, qui peuvent en parler *en toute innocence*, sans avoir peur des *réprimandes*.

apparaissent pour ce qu'ils sont : des explosions de colère qu'expriment des mots dont on ne saurait établir la référence : « This is incredible. Never seen anything like this. They— ». En effet, que « ceci » – « this » – soit qualifié d'« incroyable » – « incredible » – détermine aussi sûrement l'intensité de la surprise que « ceci » inspire, qu'on ne sait pas ce dont il s'agit. Dans le caractère inarticulé de la voix du personnage point l'expression d'une réaction primaire qui le pousse à attaquer, peu importe quoi puisqu'il se révèle à nouveau un temps à court de mots, comme quand il voulait se tuer. Qu'il décide de vivre ou de mourir, il se retrouve donc également sans mots, comme s'il savait sans savoir dire pourquoi – à la façon de Molloy – qu'il n'avait d'autre choix que la révolte ou la mort. Cependant si la mort était synonyme de silence définitif, sa révolte le pousse faute de mots adéquats à parler sans cesse, comme s'il espérait au fil des mots qu'il aligne, raisonnablement expliquer sa colère déraisonnable.

Par la mise en scène chaotique de la confrontation des trois personnages dans un seul faux dialogue, Selby atténue paradoxalement la distance entre eux, puisque ce qui les sépare à ce moment – chacun raisonne dans son coin, qu'un écran de télévision les sépare ou non – les ramène tous à la même impossibilité de communiquer – tous raisonnent d'une même façon incommunicable. Dans la mesure où le dialogue entre le journaliste et Big Jim Kinsey donne simplement la possibilité à chacun d'exprimer son opinion – on s'arrêtera sur le terme « plain » repris par les deux qui, parce qu'on ne sait pas de quoi ils parlent, éveille la méfiance sur la « clarté » de cette opinion –, l'irruption récurrente de la voix du personnage qui affirme la sienne de son côté apparaît de ce point de vue, comme la troisième voix d'un même dialogue de sourds. L'intuition de l'appartenance de la voix du personnage au dialogue des deux autres se confirme d'abord si l'on s'arrête sur la récurrence de longs tirets dans *tout* le passage – à la fin de ses prises de parole comme des autres –, signalant que les voix qu'il entend arrêtent ses phrases aussi sûrement qu'elles arrêtent les leurs. Cette même marque formelle appliquée aux trois voix, lorsqu'elle coupe la phrase qui se développait, donne l'impression que chaque voix coupe la parole de l'autre qui s'exprime, où que se trouve le personnage auquel elle appartient. Ainsi la marque de la séparation est, au moins syntaxiquement, un facteur d'unité. Puis lorsqu'à un moment, la parole éclate même au sein d'une seule



voix – « —Oh here comes the man who— » –, c'est la structure de l'ensemble du texte qui explose, et le sentiment que les voix *se font violence* – se coupent la parole –, s'atténue au profit de l'impression qu'elles *sont violence*. D'une part sur un plan d'ensemble en effet, l'enchaînement des voix consiste en une juxtaposition de monologues indépendants, chacun étant arbitrairement coupé par un autre monologue, mais d'autre part, au sein même de chaque monologue la violence de l'expression donne lieu à des arrêts soudains, puis à des reprises suivies à nouveau d'arrêts, apparemment sans fin. En déconnectant ce dialogue à trois voix des détails du fait divers qu'elles commentent, en les privant des justifications éventuelles de leur opinion, Selby fait éclater en chacune d'entre elles – artificiellement, puisque le fait divers et les justifications, bien que le lecteur les ignorent, existent – des raisonnements insensés laissant entrevoir ce qui est au cœur de la révolte nihiliste. Le dialogue entre les deux personnages télévisés et celui entre le personnage et sa télévision n'en forment en fait qu'un : le faux dialogue que chacun, replié sur ses certitudes, prétend entretenir avec (tout) le monde.

Quelle que soit la distance physique qui sépare les trois personnages, ils parlent un même langage qui au-delà du sens des mots dont il est tissé, véhicule une agressivité identique. En mêlant la voix du personnage anonyme au texte de leur dialogue en effet, Selby atténue formellement la distance du premier qui comme les deux autres, nourrit un seul texte où chacun, bien qu'il l'*entende*, n'a pas besoin d'*écouter* ce qu'il sait déjà. Levinas note encore que,

Le Discours est ainsi expérience de quelque chose d'absolument étranger, « connaissance » ou « expérience » *pure, traumatisme de l'étonnement*. L'absolument étranger seul peut nous instruire. Et il n'y a que l'homme qui puisse m'être absolument étranger [...]. L'étrangeté d'autrui, [c'est] sa liberté même ! Seuls les êtres libres peuvent être étrangers les uns aux autres. La liberté qui leur est « commune » est précisément ce qui les sépare ». (71)

Ni le journaliste, ni Big Jim Kinsey ne sont étrangers au personnage – au sens où Levinas l'entend. Ils monologuent et parlent tous d'une même voix qui, parce qu'elle se dérobe à la voix étrangère, se condamne à rester toujours la même. Comme nous l'avons vu, l'explication des détails de l'affaire « Kinsey » est exposée à la fin du

reportage par une autre voix.<sup>305</sup> Jusque là rien ne permettait de distinguer la révolte du personnage de celle de Big Jim Kinsey. Un même sentiment de défiance envers les institutions telles que le gouvernement et les médias – Kinsey désigne le journaliste d'un condescendant « sonny » –, découlant d'une même revendication de la liberté fondamentale de l'être humain – « We been born free and by god we will die free! » –, justifiaient leurs comportements respectifs.<sup>306</sup> En mettant en parallèle ses confrontations aux autres – le face à face avorté avec la serveuse à laquelle il ne parle pas et le faux dialogue soutenu avec la télévision par exemple –, Selby met en scène la façon dont le personnage n'écoute que les voix qu'il *comprend*, aux deux sens du terme : celles qui *font sens* pour lui, parce qu'elles sont celles qu'il a déjà *intériorisées*.

Le personnage et « Big Jim Kinsey » revendiquent la liberté mais ne sont pas libres, ils paraissent tout au plus affranchis de certaines contraintes morales. Au contraire, le récit est la démonstration de la façon dont ils sont prisonniers de certitudes au-delà desquelles rien n'existe. À partir du moment où l'on sait leurs histoires par exemple, la référence à « David et Goliath » rappelle les velléités du personnage principal à combattre des « Géants », et la disproportion des références est égale si on ramène leurs exploits au meurtre de deux médecins pour le premier, et d'un fonctionnaire pour le second. Si le but de leurs quêtes diffère, la noblesse des raisons qu'ils invoquent pour justifier leurs actes est une similitude essentielle dans leur démarche meurtrière. Eric Mottram relève dans son article « Free Like the Rest of Us: Violence and Despair in Hubert Selby's Novels », la façon dont les personnages de Selby sont « colonisés » par la violence : « Fanon speaks of being 'colonized from within' by the interiorization of cultural and linguistic codes in the control of the oppressor » (353).<sup>307</sup> Quand reprend le monologue du personnage,

---

<sup>305</sup> Celle du journaliste en studio qui n'est ni sur les lieux du reportage, ni bien sûr, dans le salon du personnage.

<sup>306</sup> Nous ne revenons pas sur les citations du personnage justifiant sa défiance, que nous avons déjà mentionnées à de multiples reprises. Rappelons peut-être simplement cette remarque participant du dialogue que nous étudions : « My god, they [people at the picnic] adore the man [Big Jim Kinsey]. They look like they want to kill those TV people... well, might not be such a bad idea. They are obnoxious. As a professional group, they certainly are lacking basic human decency. Not as bad as lawyers and politicians, but they are not too far behind. Dangerous too when— » (*WP*, 136).

<sup>307</sup> Mottram fait allusion à *The Wretched of the Earth* (1961), de Franz Fanon. Il emprunte le titre de son article, « Free like the rest of us », au Harry de *Requiem for a Dream*.

revient notamment le principe d'innocence qui attire l'attention sur cette colonisation :

No, cant do that. Cant kill innocent people INNOCENT !!!! Innocent ????  
Yeah, there are... I guess. Certainly the kids. And some of the younger people.  
Probably have no idea what its all about. But most of them deserve dying as  
much as Big Jim. (141)

On retrouve dans le discours du personnage l'exacte image qu'utilise dans son argumentation le journaliste, et passée l'indignation inarticulée au moment du reportage, il se répète les justifications qu'il a entendues à la télévision. En plus du retour du cliché de l'enfant innocent parce qu'« il ne sait pas » – « have no idea » –, il se répète aussi les insinuations de la dernière voix qui dresse le tableau des faits, à propos de la rapide délibération du jury. Le seul « malgré » qui ouvre la façon dont elle fait référence à « l'abondance des preuves » – « though there was ample evidence » –, conduit chez lui à la certitude que « tout le monde sait » – « everyone knows what happened. Everyone » (138). Il n'est pas question pour Selby de dire qui copie qui, mais de mettre au jour le motif récurrent du jugement – « jury », « evidence » – et de l'innocence qui dicte les actes des hommes. Le faux dialogue montre comment le langage, dans son articulation – par le biais d'un simple « malgré » – comme dans le sens de chaque mot – « innocent » –, permet de faire de l'innocence des enfants, et des preuves accablant les coupables que la justice ignore, deux vérités indiscutables – « plain and simple » – parce qu'elle ne sont pas discutées. En ne communiquant pas entre eux, les monologues peuvent se développer en usant d'un même processus victimaire pour justifier leur droit de se défendre : le journaliste n'écouterà pas *parce qu'*on ne veut pas lui parler, « Big Jim Kinsey » tuera les médecins *parce qu'*ils représentent le gouvernement autoritaire qui l'opprime et le personnage tuera le fonctionnaire *parce qu'*il n'a pas voulu lui verser sa pension. Mais en les faisant évoluer en parallèle, Selby montre aussi comment sans jamais se rejoindre, chacun parle d'une même évidence – « it is plain », « everyone knows » – qu'il peine par ailleurs à justifier – evidence without evidences. Ainsi tous paraissent chargés d'une même révolte, et sûrs de la charge qu'ils mènent. Or comme chacun juge l'autre coupable, alors qu'ils croient s'opposer ils forment une seule communauté d'innocents/coupables – suivant qu'on se place du

point de vue de l'un ou de l'autre – tant qu'il n'y a pas d'ordre transcendant pour confirmer leurs opinions.

### b) *L'amoral de l'histoire*

L'objet n'est pas ici d'établir la moralité ou l'immoralité des personnages, et encore moins en ce qui concerne le personnage principal. Il s'agit d'étudier la façon dont Selby montre ce dernier glissant vers une certaine forme d'amoralité. Au chapitre « Les mauvaises causes et les mauvaises raisons », Tzvetan Todorov détaille un comportement humain qui justifie qu'il ait appelé son ouvrage *Les morales de l'histoire* – et non comme on aurait pu s'y attendre, *La morale* :

À certains égards, il en va des comportements collectifs comme de la psychologie individuelle : il n'y a pas de rapport nécessaire entre les raisons alléguées d'une action et ses raisons réelles. Le groupe comme l'individu agissent souvent pour des motifs plus ou moins inavouables ; c'est pourquoi on préférera mettre en avant d'autres justifications, parfaitement acceptables, elles, pour la conscience, ou pour l'opinion publique, même si elles rendent mal compte de l'action entreprise, ou se contredisent mutuellement. Le débat idéologique qui a accompagné, au XIXe siècle, le processus de colonisation, et, au XXe, celui de la décolonisation, illustre bien ces quelques constats élémentaires. [...] Les arguments racialisés, nationalistes ou relativistes qui émaillent le discours anticolonial ne rendent pas la décolonisation moins nécessaire, pas plus que les arguments chrétiens et humanitaires ne justifient la cause coloniale. La possibilité même de dissocier ainsi causes et raisons nous incite peut-être à reconnaître que la vertu politique principale gît en ce que les Anciens appelaient la prudence, c'est-à-dire non la pure défense de principes abstraits, ni l'attention exclusive pour les faits particuliers, mais bien la mise en relation des uns avec les autres, la juste appréciation des événements courants à la lumière d'idéaux qui restent, eux, inébranlables.<sup>308</sup>

Il faut distinguer le sentiment d'évidence auquel reviennent sans cesse les personnages, qui correspond à d'obscures « raisons inavouables », des preuves qu'ils amènent et qui sont « des justifications acceptables ». Dans la mesure où elles sont acceptables, et qu'on peut donc les dire, ces justifications sont en contradiction avec l'évidence « *inavouable* », qu'on ne peut par définition *pas dire*. L'exemple de la colonisation avancé par Todorov peut alors rappeler les mots de Fanon, à propos

---

<sup>308</sup> Nous citons en fait deux passages séparés par plus d'une dizaine de pages – page 79 pour le début et page 94 pour la seconde partie. La façon logique dont ils s'articulent et s'éclairent l'un l'autre nous a paru justifier de ne pas marquer plus la séparation ici, à condition donc de préciser que les crochets contiennent en fait le chapitre entier.

d'êtres « colonisés de l'intérieur », puisqu'ils mettent tous deux en relation « la conscience » intime et « l'opinion publique » affichée. Dans *Waiting Period*, le personnage de Selby qui monologue intérieurement développe un discours articulé comme celui de Big Jim Kinsey, présenté lui comme dialoguant, car les deux affichent des éléments *jugés bons par tous* – « David et Goliath », combattre l'injustice –, pour cacher ce que *tous jugent mauvais* – ils veulent tuer un homme. Le personnage de Selby apparaît colonisé de l'intérieur parce qu'alors même qu'il se parle à lui-même, sans témoin, il ne parvient pas à échapper au système de valeurs qui régit le discours de ceux qui l'entourent pour justifier ses actes à ses propres yeux. Il confond ce qu'il pressent comme une évidence « inavouable » – « the words resounding and reverberating and slashing and stabbing in my head » – avec ce qu'il peut énoncer de manière évidente de la même façon que Big Jim Kinsey. Ainsi, même s'il n'a pas de mots assez durs pour le dénoncer, chaque fois qu'il fait appel aux mots de l'extérieur pour expliquer en quoi il le trouve immoral – « if [only] the words were coming from outside » –, il se fait encore piéger par la morale qu'il fustige. Selby montre ainsi comment s'opposer aux valeurs abstraites qu'on juge mauvaises par d'autres valeurs abstraites n'est pas suffisant pour leur échapper. Leur raisonnement allant contre la morale est construit de la même façon que le système moral qu'ils combattent, et sans en accepter les conclusions, les personnages de Selby en épousent le principe justificateur quand ils veulent à tout prix nommer l'évidence.

Pour Todorov, il n'y a pourtant rien dans la réalité qui renvoie à *une* morale, unique et invariable, sur laquelle des générations d'humains auraient développé *une* société humaine. Et à trop vouloir échapper aux principes moraux, les personnages de Selby en oublient d'essayer d'échapper à *l'ordre* moral. S'échapper dans le système préétabli des faits divers les propulse dans un univers ordonné, mais ne les sauve pas des « raisons inavouables » qui leur échappent. Cela constitue seulement une fuite en avant qui les coupe du désordre innommable qu'ils contiennent. Le principe de « mise en relation » avancé par Todorov est ainsi au cœur des ouvrages de Selby, qui met en scène des personnages qui peinent à réconcilier des « faits particuliers » d'une part – qu'on a appelé faits divers –, et des « principes abstraits » d'autre part. Cette impossibilité pour eux de relier les deux termes de l'articulation

des « évènements *courants* » et des « idéaux *inébranlables* », fait qu'ils *se ruent* – courent avec les évènements –, ou restent *paralysés* – comme leurs idéaux, « inébranlables ». Alors qu'il veut changer le monde parce qu'il le juge immoral, le personnage de *Waiting Period* agit ainsi sur certains éléments du monde isolément – il y soustrait des gens –, sans faire varier l'ordre moral de l'ensemble – il raisonne toujours en *termes* moraux. Cependant, même lorsqu'il se dit en rupture – « *Like the world doesnt exist* » (WP, 55, je souligne), ou, « *Feel so disconnected. Separated sort of...* » (WP, 144, je souligne) –, il reconnaît encore l'existence d'une relation, et il en souligne seulement le dysfonctionnement. Parfois « il lui semble que » le monde n'existe pas, « il se sent comme si... en quelque sorte » il était déconnecté. Mais il exprime ainsi la relativité de son rapport au monde, et non le fait que ce dernier existe ou non. Or ces moments où il ne parvient pas à développer un raisonnement argumenté pour dire son sentiment de dysfonctionnement, sont aussi les moments où il échappe quand même à l'ordre moral. Cette impossibilité de formuler ce sentiment de manière intelligible signifie l'échec des principes abstraits hérités du passé, et le triomphe de l'évidence sans preuves. Il n'est aucune « raison acceptable » derrière laquelle il puisse se cacher, et ce qui compte alors est qu'il essaye encore de dire l'existence de son malaise, maintenant ainsi la possibilité d'une relation, même déraisonnable. Surgissent alors dans le discours du personnage les « raisons inavouables » dont parle Todorov, sauf qu'elles n'apparaissent pas comme ineffables parce qu'elles sont trop *hideuses*, mais plutôt parce qu'il n'a pas les mots pour les dire. L'évidence qu'il *énonce* dans son discours raisonnable le ramène encore à la morale qu'il voudrait *dénoncer*, et ne lui permet toujours pas de nommer le néant de son existence qu'il sent en lui de façon évidente, c'est-à-dire inexplicable.

En confrontant son personnage à Big Jim Kinsey, Selby se concentre sur l'endroit où butte le langage, rendant tout raisonnement moral inopérant. En effet, c'est par l'impossibilité de nommer les choses que le trouble arrive dans le récit : le personnage suicidaire est à court de mots – « No words. They dont exist. Not for this » (134) –, et *sans mots* il ne lui reste plus qu'à affronter *le néant* écrasant de son existence – « crushing nothingness of my life » (135). Ces autres voix qu'il semble écouter, celle de « Big Jim Kinsey » et plus généralement toutes celles que diffuse la télévision, se présentent alors comme une échappatoire. Lorsqu'il ne trouve pas en

lui les mots pour dire « ceci » – « Not for *this* » –, elles lui donnent les mots pour dire « cela » – pour parler du fait divers le personnage dit, « I remember *that* ». Il trouve dans le fait divers une chose que les autres nomment et qu'après eux il peut nommer, qu'avant eux même il nommait déjà, et qui le détourne de ce moment pénible où il n'a plus les mots pour dire la vanité de son existence. Or comme le relève Camus, « C'est ainsi qu'on est enfin libre. La puissance de tuer et d'avilir sauve *l'âme servile* du néant » (*L'homme révolté*, 235, je souligne). Cette liberté est celle de « Big Jim Kinsey », fort de sa « puissance de tuer et d'avilir ». C'est aussi à cette seule liberté de « l'âme servile » que ces voix renvoient le personnage, lorsqu'il se dérobe devant le néant aussi sûrement que devant le personnage de la serveuse auquel justement, il ne parle pas. Parce que sa quête de liberté passe par son asservissement aux mots et aux maux du monde, rien ne garantit qu'il sorte de cet asservissement et soit un jour libre. Foucault écrit au chapitre « Le désir et la représentation », dans *Les mots et les choses* :

A partir de lui [Sade], la violence, la vie et la mort, le désir, la sexualité vont étendre, au-dessous de la représentation, une immense nappe d'ombre que nous essayons maintenant de reprendre comme nous pouvons, en notre discours, en notre liberté, en notre pensée. Mais notre pensée est si courte, notre liberté si soumise, notre discours si ressassant qu'il faut bien nous rendre compte qu'au fond, cette ombre d'en dessous, c'est la mer à boire. Les prospérités de Juliette sont toujours plus solitaires. Et elles n'ont pas de terme. (224)

Pour échapper à la « nappe d'ombre » innommable – ce qu'il nomme quand même « nothingness », faute de mieux, pour désigner *son trop plein de choses qu'il ne sait pas dire* –, « l'âme servile » du personnage qui nous parle s'échappe dans le monde où les choses sont dites. Peu importe alors les raisons souterraines et sans nom qui le poussent à haïr Big Jim Kinsey, puisque *tout le monde sait que tuer un homme parce qu'il est noir est mal*. Cependant c'est aussi parce qu'il se débat encore avec la relation entre les mots et les choses, et qu'il balance encore entre les fers – l'enfer – de l'âme face au néant et « la liberté de l'âme servile » qui sait ce qui est mal, qu'on écoute encore ce qu'il essaye de dire malgré tout. Toute « soumise » que soit sa liberté, « ressassant » son discours, il continue de revenir à cette mer imbuvable.

Ce qui sauve le personnage de n'être qu'un autre « Big Jim Kinsey », c'est en définitive ce balancement qui alimente sa *présence*. Contrairement à lui, « Big Jim Kinsey » en plus d'être absent dans le récit – derrière l'écran de la télévision –, se

retrouve être doublement absent aux yeux d'un lecteur pour qui s'ajoute l'écran du livre – où il n'est qu'un mot de plus dans la bouche du personnage.<sup>309</sup> Plus encore que par l'absence des autres qui la met en relief, cette présence s'explique parce que la voix du personnage ne tisse pas un récit rétrospectif qui organiserait les éléments passés d'une vie, à la lumière d'un narrateur qui *l'aurait vécue*. Le personnage n'est pas le narrateur, il relate au discours direct libre une suite *d'aujourd'hui* qui ne font pas sens précisément parce qu'ils ne s'ajoutent pas pour faire un tout – comme pour un narrateur omniscient qui organise un récit entier –, mais sont en train de s'empiler pour faire un tas – le personnage n'est responsable que de l'événement particulier qu'il décrit au présent. Galloway dit bien que le héros absurde recherche *activement* de nouveaux systèmes de valeurs – « Actively pursue new ones » –, et le récit de Selby ressemble au rapport en temps réel de cette activité.<sup>310</sup> Harry Lewis écrit dans son article « Some things I want to say about Hubert Selby's work »,

If your subject is primarily “the world” – how you see it, how you record that world (what you've seen) intensely – then your subject is always present. You look, you examine, you tell, and in that very direct process you take sides – you come out clearly. In an individual of lesser talent, this can lead to dull, commonplace recording (not much more than a technical exercise), but with individuals of complex, expensive, and generous intellectual and emotional reach, this process leads to a unique touching of the inside (emotional) and the outside (social) worlds, the narration of a fully realized moment. (414)

Nous avons déjà noté qu'on entre dans *Waiting Period* comme dans *le cours* des pensées d'un homme, et ne serait-ce que parce qu'il ne meurt pas à la fin, elles sont comme « les prospérités de Juliette » : « Elles n'ont pas de terme ». On peut à ce stade développer le jeu de mots sur les significations de « terme », qui fait des « prospérités de Juliette » des choses sans fin – sans terme, c'est-à-dire sans rien qui les arrête – et innommables – c'est-à-dire sans terme pour les dire. On retrouve alors la problématique de la relation entre les mots et les choses, dans la tragédie d'un personnage gesticulant qui ne peut pas plus arrêter le cours de ses pensées que le cours des choses. Aucun mot ne paraît pouvoir contenir ses pensées qui s'enfuient avant qu'il les saisisse, et aucun but arrêter sa course dans le monde.

---

<sup>309</sup> En effet, après l'épisode du piquenique télévisé il n'apparaît plus que comme « l'homme dont parle le personnage ».

<sup>310</sup> Il y « ressemble » seulement, mais nous aborderons plus en détails les rapports au temps des récits de Selby dans la troisième partie de cette étude.



Dans ses *Essais critiques*, Barthes parle de la nécessaire présence de l'objet, qui doit cesser « d'être quelque chose » pour « être là ».<sup>311</sup> Il en fait un des éléments qui participent d'« un déconditionnement du lecteur par rapport à l'art essentialiste du roman bourgeois » (73) :

Celui qui veut écrire doit savoir qu'il commence un long concubinage avec un langage qui est toujours *antérieur*. [... Il doit] détacher une parole seconde de l'engluement des paroles premières que lui fournissent le monde, l'histoire, son existence, bref un intelligible qui lui préexiste, car il vient dans un monde plein de langage, et il n'est aucun réel qui ne soit déjà classé par les hommes. (17)

Si le personnage de Selby était seulement quelque chose, il participerait de « l'engluement » des choses « intelligibles qui lui préexistent ». Il serait posé à côté d'elle, essayant de trouver ce qu'éventuellement il cherche parmi elles. Or « être là » semble-t-il, pour Barthes, n'est pas synonyme « d'être *posé* là ». Est là celui qui reconnaît le *préexistant* pour ce qu'il est : une réalité *déjà* classée. L'être là est une coïncidence, cela définit un point de départ et rien n'empêche celui qui est là de vouloir être ailleurs. C'est pourquoi bien qu'il soit colonisé par « les paroles premières » – celles véhiculées par la télévision notamment –, il ne cesse de revenir à l'absence des mots dont il a besoin, et la reconnaissance de cette absence est déjà un appel au « détachement d'une parole seconde » après laquelle il court. Peut être en fait Selby réussit-il avec *Waiting Period* là où échoue son personnage, parce que le premier finit par écrire alors que l'autre aura tué.

Au cours de sa carrière littéraire nous l'avons vu, Hubert Selby Jr. a parcouru « la route antique des hommes pervers », et ses héros ont successivement – pas toujours avec succès – emprunté les trois « voies » qui mènent au déchaînement du héros absurde, comme le définit Galloway :

When faced with the loneliness and lack of values of the modern world, man can do one of three things. He can seek an escape through sensualism; he can attempt to find reconciliation with his fellows through some form of humanism; or he can break from all conventional ethics and systems and actively pursue

---

<sup>311</sup> Il cite Robbe-Grillet lorsqu'il rappelait un mot d'Heidegger à propos d'*En attendant Godot* : « La condition de l'homme, c'est d'être là ». Puis il fait ce commentaire : « Tout l'art de l'auteur, c'est de donner à l'objet un « être là » et de lui ôter un « être quelque chose » (34). Le personnage de Selby n'est rien d'autre que ce qui « est là », et l'on chercherait en vain son identité si on la cherchait quelque part hors texte. Nous allons approfondir cette remarque, que par ailleurs, nous avons déjà ébauchée.

new ones. It is the last category to which the absurd hero must be limited; and since his search is a search for values, his struggle is primarily religious. (37)

Harry dans *The Demon* (1976) s'échappa en effet dans la « sensualité » – rappelons encore la première phrase du livre : « His friends called him Harry the Lover. » (3) –, puis Moishe et Bobby se sauvèrent mutuellement dans *The Willow Tree* (1998) – citons l'une des dernières phrase du livre : « It is always You that [...] put the shattered, painful pieces of me back together » (281) –, et enfin son dernier personnage anonyme se lance en quête de valeurs nouvelles dans un monde où il n'en trouve aucune qui lui convienne.<sup>312</sup> Notons donc que la littérature s'impose chez Selby comme le lieu unique d'exploration de trois voies au moins, et que si selon Galloway un homme doit choisir entre ces trois alternatives qui s'excluent, Selby aura sur la durée, littérairement réconcilié les trois. Puisqu'il n'est toujours pas question ici de livrer un commentaire sur la biographie de l'auteur, cela révèle que l'œuvre de Selby peut être conçue comme l'exploration des différentes voies *possibles* qu'un seul homme aurait pu suivre. Plus particulièrement, dans notre exploration du personnage « Harry », il est alors intéressant de concevoir chacun d'entre eux comme la variation d'un seul homme prenant alternativement l'une ou l'autre de ces voies. La voie sur laquelle est lancé le personnage de *Waiting Period* diffère peut-être de celles des autres dans les moyens qu'il met en œuvre, mais la mémoire de tous les « Harry » possibles ramène toutes ces voies à une seule fin : les personnages de Selby décident de vivre sans autres valeurs que celles qu'ils s'inventent – dussent-ils faire du « sensualisme » leur valeur. En somme quand Galloway réduit les possibilités d'un homme aux trois voies qui s'offrent à lui dans « un monde sans valeurs », et le héros absurde spécifiquement à la quête de « nouvelles » valeurs, Selby ajoute qu'il n'y a en fait qu'une seule activité possible qui sous-tende ces voies qui partent toutes du manque de valeurs : la marche en avant, c'est-à-dire l'activité elle-même, qui commence avant même la croyance en quelque valeurs que ce soit. La fin de son dernier roman est en ce sens exemplaire, puisqu'elle ne résout rien lorsqu'elle réduit le personnage à sa résolution. Les derniers mots, « Yes indeed, life is worth living after all. Amen » (204), sanctionnés

---

<sup>312</sup> Le terme de « sensualité » est un doux euphémisme en ce qui concerne Harry, c'est pourquoi il est intéressant que Galloway parle de « sensualisme » et désigne ainsi un personnage qui fait de la sensualité une valeur, équivalent trivial et pratique qu'il substitue à l'idéal « d'amour du prochain ».

par le « amen » traditionnel de la morale judéo-chrétienne que le personnage n'a eu de cesse de dénoncer, s'impose comme *la morale immorale* de l'histoire.<sup>313</sup> Le personnage *se résout* à faire de sa charge meurtrière le sens de sa vie, mais il n'a *pas résolu* le problème des nouvelles valeurs qu'il poursuit.

## C/ L'Avatar Cosmique : de celui qui donne le « là »

### a) Harry, ou « le cent noms »

Le fait qu'en dernier lieu, dans *Waiting Period*, le personnage imaginé par Selby soit anonyme, acte l'impossibilité *d'arrêter* son identité. Qui qu'il soit, ce qui le définit ne tient pas plus dans un nom propre que dans une description physique. Ce parti pris technique de l'anonymat mis en œuvre par Selby lui permet de redoubler la quête de son héros, notamment dans l'impression que rien n'arrêtera sa charge. William Gass explique :

Normally, characters are fictional human beings, and thus are given proper names. In such cases, to create a character is to give meaning to an unknown X; it is *absolutely* to *define*; and since nothing in life corresponds to these Xs, their reality is borne by their name. They *are*, where it *is*. (50)

Nous avons évoqué – en partie avec Gass déjà –, qu'attribuer des noms propres consiste à situer un individu. Le définir consiste ensuite à le remplir de toutes les qualités qu'on lui attribue. Avant d'approfondir la question de la « définition », notons que le problème de cette « situation » ouvre sur le rapport qu'établit Gass entre « un être humain fictif » et « la vie ». Le fait qu'un individu dans la vie soit nommé incite selon lui un auteur qui veut créer un faux être humain à lui attribuer la caractéristique primordiale du vrai : son nom. Cependant, il ajoute que si un nom peut faire ressembler à la vie, le nom n'est pas la vie. Le nom situe le vrai être

---

<sup>313</sup> Le « Amen » en italiques n'appartient pas à la voix du personnage, mais à celle du mystérieux narrateur qui commente son récit, et à laquelle nous allons nous attacher plus particulièrement à l'entame de la dernière partie de notre travail.

humain dans la vie, et le faux, dans la fiction. En d'autres termes, il permet de rassembler les éléments qui lui correspondent à l'endroit où il se trouve.<sup>314</sup> L'anonymat fragilise donc la possibilité d'être situé, mais ne condamne pas à être indéfini. Puisqu'il ne fera pas miraculeusement se matérialiser le personnage dans la réalité, ce parti pris toujours fictionnel signifie que faute de nom où être situé, le personnage restera dilué dans l'ensemble de la fiction.

Par ailleurs, William Gass ne réduit pas non-plus l'identité d'un personnage à son nom. La façon dont il expose sa conception du personnage fictif peut même permettre encore une fois de préciser pourquoi Selby s'est finalement débarrassé du nom propre. Gass écrit :

A character, first of all, is the noise of his name, and all the sounds and rhythms that proceed from him. We pass most things in novels as we pass things on a train. The words flow by like the scenery. All is change. But there are some points in a narrative which remain relatively fixed; we may depart from them, but soon we return, as music returns to its theme. Characters are those primary substances to which everything else is attached. (49)

Sans nom, la seule présence du personnage « porte » sa *réalité*, et de la même façon que son « être là » est la possibilité de sa projection vers autre chose, son *existence* est l'ensemble de ce qui sépare les premier et dernier mots du livre, c'est-à-dire une projection en avant. Grâce à l'anonymat du personnage, Selby parvient à ne pas situer un « X », pas plus qu'on situerait un point fixe, et joue ainsi de l'ambiguïté qu'éclaire Gass. Comme le suggère ce dernier le nom – ce « X » – est de toute façon défini par un ensemble de « sons et de rythmes » lancés loin de lui, et dont on note la récurrence dans l'ensemble des sons et des rythmes du livre qui eux ne se répètent pas.<sup>315</sup> Donner un nom au personnage permet donc de rendre plus lisible sa situation – citer le nom « Harry » équivaut à formellement écrire le point qui rassemble les « substances premières » éparpillées auxquelles « tout le reste est attaché ». En

---

<sup>314</sup> « They are where it is », les personnages n'existent que là où se trouve leur nom.

<sup>315</sup> Gass précise : « When a character speaks, the words seem to issue from him and to be acts of his. Description first forms a *nature*, then allows that nature to *perform* » (51). Cependant il ajoute que la performance du personnage n'a lieu que dans le monde clos du livre, car si tout ce qu'il fait à l'air d'appartenir au personnage, lire consiste toujours à s'échapper de la vie réelle « ... to fiction, where characters, unlike ourselves, freed from existence, can shine like essence, and purely Be ». (54) Pour Gass, la nature du personnage est « d'être », et « purement être » est une « performance ». C'est ce que nous avons désigné comme une activité, et désignons maintenant comme une projection en avant.

éliminant ce facteur d'unité – le graphème « Harry » –, Selby rend compte de l'éparpillement de l'identité du personnage parmi les « sons » et les « rythmes » du livre. Pour savoir qui *il* est, à défaut de nom propre pour l'aider, le lecteur doit rassembler les « cent noms » communs qui le composent.<sup>316</sup> Exactement comme le personnage, qui pour échapper au « rien de son existence », se bat pour lui trouver des noms.

En ne permettant qu'on identifie son personnage que dans « le flot des mots qui défilent comme le paysage qu'on regarde par la fenêtre d'un train », Selby ne cesse de repousser le moment de son identification. C'est particulièrement vrai dans *Waiting Period*, où le paysage est l'esprit du personnage, et quasiment tout est identification du personnage. Tant qu'il y aura des mots « les substances premières » dont parle Gass – celles qu'on reconnaît à leur récurrence –, peuvent continuer de revenir et peut-être, en appeler d'autres. Si l'on s'attarde sur ces substances récurrentes qui identifient le personnage de *Waiting Period* par exemple, le processus de définition chez Selby s'apparente à un système qui n'a de cesse de *dé-finir* le personnage. Ce dernier n'en finit en effet pas de finir chaque fois qu'il veut « en finir » et renonce :

So, nothing changes. Even as death approaches and time runs out... nothing changes. Only appearances. Thank god I cant see me. Would I cry to see such a sad scene, a man trying so desperately to die he ends up looking like... like... like this, body bent, twisted, a gun barrel apparently a permanent part of his anatomy? Would I care and ask if I could help? Suppose I... the me sitting on the couch, said yes, please push my finger against the trigger. What would I do? Would I feel such profound compassion and empathy I would do as I request; or would I decline for fear of being a murderer? Dont know. (*WP*, 130-131)

Dans ce passage le personnage paraît d'abord se dédoubler. À partir du moment où il remercie le ciel de « *ne pas pouvoir se voir* », il parle successivement en tant que meurtrier magnanime qui *se voyant* sur le point de se suicider se proposerait son aide, et en tant que suicidaire crispé sur son arme, incapable d'en finir seul et s'appelant à l'aide. Bien sûr, puisqu'il n'entrera jamais dans une pièce pour se voir en train d'essayer de se suicider, il ne peut effectivement pas se voir. Mais cette façon de se voir sans se voir, de s'imaginer se voyant, brouille les limites de la narration. Après un certain nombre de pronoms « I », il devient de plus en plus difficile de savoir s'il

---

<sup>316</sup> Le référent de ce « Il » est « le personnage ». Mais ce pourrait bien être le lecteur aussi...

est suicidaire ou meurtrier ; s'il prend le parti de celui qui est assis sur son canapé, ou celui de l'autre – à moins qu'il s'agisse de l'un ? Reste seulement la certitude que tous ces « I » n'en sont qu'un seul, et que tous les mots qui l'entourent contribuent à le définir, jusqu'au pistolet qui fait « apparemment partie de son anatomie ».<sup>317</sup> D'une part sans nom le personnage est un pronom dit « personnel » qui attire tout à lui, et « I » est sans fin parce qu'on ne sait pas où commence ce qui l'entoure et où il finit. D'autre part, lorsqu'il représente un suicidaire incapable de se tuer, réduit à s'imaginer lui-même comme un autre entrant pour *se tuer à sa place*, l'impression de sa fin imminente, parce qu'elle n'en finit pas de ne pas arriver, donne l'impression qu'il ne mourra jamais.

Ce passage où il s'interroge sur la possibilité d'être un meurtrier en tant qu'assistant de son propre suicide, le renvoie à la question qu'il a déjà tranchée avant son premier meurtre, c'est-à-dire après la tentative de suicide qui ouvre le livre : « I would have killed the wrong person. [...] Killing myself is tantamount to murder... the execution of an innocent individual » (23-24). Il renvoie surtout encore une fois dos à dos deux versions du personnage qui paraissent constituer la colonne vertébrale de son existence, puisqu'elles sont « les points relativement fixes » et récurrents dont parle Gass. Au moment où il avait tranché la question, « I » et « myself » se répondaient pour désigner deux versions de prime abord incompatibles de lui-même : « I » désigne quelqu'un qui tue, et « myself » une victime innocente. Mais déjà elles sont réconciliées par la tournure des phrases, notamment l'utilisation de « wrong person » pour se désigner lui-même. Il évoque par ces mots comme un lapsus, le fait qu'il est « une personne mauvaise », c'est-à-dire quelqu'un qui fait le mal, renvoyant la personne innocente dont il veut parler – innocent individual – au meurtrier qu'il

---

<sup>317</sup> A la page précédente il disait : « I have been sitting here so long with this [the gun] in my mouth its an extension of my tongue. I have been sitting here with this in my mouth so long it has effected a genetic change » (129). Dans la mesure où nous sommes confrontés à un personnage qui ne leur parle pas et décide de tuer les gens, le fait que l'arme remplace sa langue et qu'il ne le pointe pas sur sa tempe mais sur ses cordes vocales n'est évidemment pas anodin. Mais ce qui nous intéresse plus particulièrement ici est la notion de « mutation génétique » qui traduit bien comment aux moments où il doit choisir entre vivre et mourir, tout ce qui entoure le pronom « I » finit par entrer dans son ADN, symbole relativement fort d'identité de nos jours – comme aux jours de la sortie du livre aux États-Unis, en 2002.

est, donc à la « personne mauvaise » encore.<sup>318</sup> Comme si quoi qu'il veuille dire, il disait toujours qu'il est une personne qui fait le mal. Quand il répète par la suite « I » sans relâche, l'utilisation systématique du même pronom atténue le fait qu'il puisse y avoir deux personnalités qui s'affrontent. Si l'on se fie à la formule de Descartes, « Je pense donc je suis », un seul penseur, quel que soit le nombre de personnes et de choses auxquelles il pense, n'est qu'un seul être. Le personnage n'a d'ailleurs pas de doute à ce sujet, bien que Selby organise son discours sur le mode d'un Cogito relativement dénaturé : « Animals dont sit around with a gun barrel in their mouths. [...] They don't think and just live. I think therefore I die. But Im not dead » (*WP*, 129). Le « I am » de Descartes devient « I die », dans le sens de « Im not dead », c'est-à-dire qu'il faut comprendre l'ensemble comme, « je suis en train de mourir ». Le personnage n'est pas l'un ou l'autre de ses deux alter egos. Il *est en train d'être* l'un et l'autre, alternativement. Si l'on se détournait de ces deux points relativement fixes fondamentaux, on en trouverait d'autres encore. Mais cette alternative qui devient une alternance avec la conscience de sa propre mortalité, mérite qu'on s'arrête sur deux des « cent mots » dont est fait un personnage sans nom.

#### b) *L'Être las d'être là*

Nous évoquions avec Todorov l'amoralité du personnage, par opposition à l'immoralité, et maintenant qu'il est question plus précisément des valeurs qu'il défend, on peut citer son opinion sur le sujet lorsqu'il regarde la télévision – rebaptisée « boob tube » pour l'occasion, en raison du grand nombre de femmes qu'il y voit exhiber leur poitrine :

No point in the boob tube. Ahhh, the way they toss them around its depressing. As if the boobs have a life of their own and some inane broads only reason for living is to shake them in your face. No wonder this country is going down the

---

<sup>318</sup> « Wrong » en anglais désigne plus spontanément le fait de se tromper, plutôt que celui de faire le mal. Le fait d'assimiler le personnage à une personne qui se trompe n'est d'ailleurs pas inintéressant ici. Mais l'idée est d'associer « wrong person » et « wrongdoer », que l'Oxford Dictionaries Online définit en ces termes : « A person who behaves illegally or dishonestly; an offender ». Etant bien entendu que la simple collocation des deux termes « wrong » et « person », si elle peut évoquer l'idée, ne permet pas d'interpréter grammaticalement « wrong person » autrement que comme « la mauvaise personne », au sens d'une erreur sur l'identité de la personne en question. Erreur qui se suffit peut-être à elle-même dans le cas qui nous occupe.

tubes. Average set is on 6 hours a day. Country of idiots. Its not a moral degeneration. A case becoming amoral. Immorality is tangible. Its a definite mind set. It is a tangible perception of life and the actions needed to beat life at its own game. Immorality is not wishy washy. It is not fuzzy feelgoody. Fundamentalists have a very definite agenda they pursue and it is tangible. Concrete. The boob tube softens the suckers up for them. (WP, 111-112)

La télévision qui le colonise de l'intérieur est le lieu de l'amoralité, elle génère du « fuzzy feelgoody », c'est-à-dire qu'elle fournit la matière « vague » nécessaire au téléspectateur pour qu'il se sente « vaguement bien ». C'est tout ce qu'elle est : du bruit et des images hypnotiques. Ainsi quand le personnage parle d'un « pays d'idiots », il précise qu'il n'est pas peuplé d'hommes rendus idiots par la dégradation des valeurs du pays dans lequel ils vivent – « not a moral degeneration ». Si les immoraux sont animés par des valeurs dégradées selon le personnage, les téléspectateurs eux sont privés de tout système moral par la télévision qui permet de cette façon aux « fondamentalistes immoraux » d'imposer leur système. En créant des « amoraux », par définition sans morale, la télévision crée un vide qui peut être rempli. Le personnage qui assiste au spectacle télévisuel comme au spectacle du monde devant lequel il fuit, articule les deux spectacles, faisant du premier la projection absurde du second, qui lui par contre, est peuplé de « fondamentalistes » aux idées claires et arrêtées – « definite mind set ». L'amoralité du personnage est donc encore différente de ces deux univers, puisqu'elle s'arrache du néant télévisuel et s'inscrit contre l'immoralité ambiante. L'absence de morale du personnage est en somme le refus de souscrire à la morale « fondamentaliste » qui régit le pays dans lequel il vit, donc l'absence d'immoralité en fait. Cependant dénoncer ce qu'il appelle « l'immoralité » est une façon pour lui de se projeter dans le monde, *d'aller contre elle*, et donc d'échapper à l'amoralité passive du spectateur.

Le héros dit qu'il veut mourir mais il reste en vie, et cette contradiction se résout dans sa charge nihiliste contre les valeurs établies. Sa charge prend deux formes particulières, souvent mêlées, comme lorsqu'il s'exclame à la fin d'un des faux dialogues qu'il imagine : « Yeah, sure, I gotya. There really isnt anything to believe in. Not out there » (123). À ce moment, contrairement à Big Jim Kinsey après le meurtre de ses victimes, le personnage fait lui-même son propre procès. Il ne dure pas une heure mais des jours, et faute de trouver quelqu'un pour le juger, il se juge lui-même :



Forgive me father for I have sinned. I have had impure thoughts.  
 You're damn right you did. Who do you think you are, eh, talking like that?  
 Mea culpa father.  
 You betchaya sweet ass.  
 Mea fucking culpa.  
 Thaza right. Go say some Hail Marys and Lords a Prayer. (122-123)

Dans ce faux dialogue, il tourne en dérision la religion à travers l'image d'un prêtre rustre, représentant de ceux qu'il désigne comme les « fondamentalistes immoraux » qui colonisent la place nette que leur fournit la télévision. Cependant cette comédie n'est pas vraiment amusante, car elle traduit une crise de la foi tragique qui le laisse seul face à ses choix. Le personnage dit d'abord « qu'on ne peut plus croire en rien », puis il se reprend et précise, « pas là-dehors en tout cas ». Cette réserve ultime est l'aveu d'un personnage qui ne croit plus en rien en effet, mais qui *veut croire*. Il aimerait trouver un *ordre*, quitte à le fonder lui-même contre l'ordre immoral religieux trop discrédité pour pouvoir le condamner : « Jesus [...], if you really exist, you skinny jew bastard, help me kill myself » (123). Pour faire sens de son crime, face à sa crise mystique, il trouve un système qui ne lui inspire qu'une vulgaire mystification : « That's part of the foundation of all these religions, justification. [...G]od... or the devil made me do it. Either way. Create a belief system to justify the satisfying of your lust » (125). Derrière le ton léger du dialogue, la caricature choquante de grossièreté du prêtre qui peut prêter à sourire, dort tout un monde immoral qui laisse le personnage seul et perdu. Les tons comique et tragique s'entrecroisent dans le récit d'un seul personnage, l'alternance de ces extrêmes renforçant l'impression nihiliste, mais confirmant en fait l'impression de Genette selon qui, « le comique n'est qu'un tragique vu de dos » (*Palimpsestes*, 23).

L'alternance en effet, s'impose comme un motif fondamental dans l'articulation de la charge du personnage contre l'immoralité du monde. René Girard, dans ses *Critiques dans un souterrain*, parle d'ailleurs de « l'alternance terrible d'exaltation et de dépression » comme du « thème par excellence de la dramaturgie moderne : Néron terrassé par Junie, la froide beauté Baudelairienne, l'impuissance du génie que la stupidité obsède, Flaubert, Nietzsche » (211). Puis il ajoute,

Tout ce qu'on nomme « masochisme », « sadisme », loin de constituer une aberration individuelle, s'inscrit dans la ligne droite de la mimesis désirante. [...] Avec la violence réciproque, on entre dans une phase critique, celle qui

débouche sur le délire et la folie, bien sûr, et aussi sur la destruction et sur la mort. (213)

Sans s'arrêter ici sur la « mimesis désirante » autrement qu'en définissant la charge du personnage comme un *désir* d'avancer malgré tout, et la mimesis comme l'envie qu'il a de *rendre les coups* qu'on lui porte en juste proportions, on peut préciser cette trajectoire du personnage à la lumière de la « violence réciproque » qu'évoque Girard. Dans *Waiting Period*, le personnage est à la fois en proie au « masochisme » – qui culmine dans le suicide, ultime violence que l'on peut se faire – et au « sadisme » – non seulement il tue, mais il prend plaisir à voir souffrir ses victimes. Deux revers d'une même médaille pour Girard, les deux penchants se nourrissent l'un l'autre. Ils alternent chez le personnage qui veut mourir à cause d'un monde immoral, et vit parce qu'il tend vers une autre (im)moralité qui doit lui permettre de juger qu'il peut bien rendre les coups, et surtout, les rendre avec la violence dont il estime être victime. La première attitude dépressive – masochiste – implique « délire et folie » auxquels le personnage n'échappe qu'en se ruant dans la seconde exaltée – sadique –, qui lui font porter « la destruction et la mort ». Tant qu'il refuse le système de valeurs établi il marche donc, mais d'une marche forcée, et chargé d'un fardeau lourd qu'il laisse tomber souvent.

Les héros des récits de Selby tournent en rond certes, mais ils tournent encore. Cette trajectoire circulaire reste une projection en avant, même s'ils ne parviennent pas encore à nommer ce vers quoi ils tendent. Leur fuite en *avant* est aussi une suite de retours en *arrière* – où avant s'oppose à après –, pas parce qu'ils régressent, mais parce qu'elle est la manifestation d'un besoin d'avancer qui prend sa source dans « l'immense nappe d'ombre » qu'ils ne sont pas les premiers à essayer de nommer. La dédicace de Sade à son *Justine ou les malheurs de la vertu* l'exprime en ces termes :

Le dessein de ce roman (pas si roman que l'on croirait) est nouveau sans doute ; l'ascendant de la Vertu sur le Vice, la récompense du bien, la punition du mal, voilà la marche ordinaire de tous les ouvrages de cette espèce ; ne devrait-on pas en être rebattu ?

Mais offrir partout le vice triomphant et la Vertu victime de ses sacrifices ; montrer une infortunée errante de malheurs en malheurs [...] dans la seule vue d'obtenir de tout cela l'une des plus sublimes leçons de morale que l'homme ait encore reçues : c'était, on en conviendra, parvenir au but par une route peu

frayée jusqu'à présent. Aurai-je réussi Constance ? Une larme de tes yeux déterminera-t-elle mon triomphe ?

Bien sûr, une correspondance de projets ne fait pas une analogie stylistique. Selby n'écrit pas de la même façon à partir de 1964, que Sade en 1791. On pensera cependant spontanément aux errances de Tralala, et aux outrages qu'elle subit dans *Last Exit to Brooklyn*, lorsqu'il est question de « l'infortunée errante de malheurs en malheurs ». L'entame de la première partie du livre de Sade renforce encore un peu plus les ponts entre projets sadiques et selbiens, accentuant le trait qu'amorce sa dédicace. Le narrateur veut étudier les « moyens dont la providence se sert » pour,

faire connaître à ce malheureux individu bipède la manière dont il faut qu'il marche dans la carrière épineuse de la vie, afin de prévenir les caprices bizarres de cette fatalité à laquelle on donne vingt noms différents, sans être encore parvenu ni à la connaître ni à la définir. (53)

Peuvent alors revenir en mémoire les mots de Foucault à propos de la fin du « discours représentatif » capable « d'énoncer dans la suite de ses mots l'ordre dormant des choses » (222). Il estime en effet « contemporain de Sade » le bouleversement « du précaire équilibre entre la loi sans loi du désir et l'ordonnance méticuleuse d'une représentation discursive » (222). Parce que *Waiting Period* se développe comme une confession au présent d'un personnage qui pense *selon ses propres lois*, le récit est tissé de connexions étranges. Le personnage qui *se sent* séparé du monde articule en effet cette séparation sur un mode émotionnel, impliquant le vocabulaire de l'émotion – feel par exemple –, et la comparaison ou la métaphore nécessaires à son expression – « feel like ». Lorsqu'il enchaîne ses idées curieusement par exemple, passant d'un sujet à un autre illogiquement, il ne manque pas de le relever : « From mockingbirds to showers, to Tarzan, to Pirate Jenny. Perfect sense. Beautiful day and all makes sense. Haha, even the senseless. Thank god no ones listening » (74). Ce retour systématique du personnage à la logique, *cette pathologie du raisonnable* en dit sans doute moins sur ce qu'il cherche à dire, que ses envolées hétéroclites.

La poursuite de sa quête doit impliquer cependant le fait que, contrairement à ce qu'il dit, quelqu'un l'écoute. Et s'il veut comprendre le personnage, celui qui l'écoute doit se fier plus certainement aux connexions étranges qui construisent sa charge, plutôt qu'aux raisonnements qu'il essaye de mener logiquement. Camus est

clair sur ce point : « A ceux qui désespèrent de tout, ce ne sont pas les raisonnements qui peuvent rendre une foi, mais la seule passion, et ici [aux allemands entre les deux guerres] la passion même qui gisait au fond de ce désespoir, c'est-à-dire l'humiliation et la haine » (*L'homme révolté*, 229). Galloway pourrait bien élaborer sa variation sur le thème de cet argument lorsqu'il dit de lui : « Camus's arguments on the absurd are impressionistic, and it would be unfair, therefore, to demand of them the logic and consistency of a finalized philosophical system » (14). C'est lorsque le personnage s'enferme dans la logique qu'il s'éloigne le plus de son but, et *Waiting Period* s'impose comme une mise en scène de cet échec raisonnable qui appelle une expression déchaînée.

Avant d'en arriver à cet échec raisonnable du personnage, nous avons vu dès l'entame de cette partie comment chacun des personnages de Selby, qu'il porte un nom ou non, appartient à une communauté de personnages partageant des traits communs. Sans qu'il soit possible d'isoler une personnalité unique et clairement identifiable qui les définirait tous, sorte de stéréotype qui servirait de modèle à l'élaboration de chacun d'entre eux, l'étude des différents traits qu'ils partagent nous aura donc tout de même indiqué une direction commune. Les personnages de Selby sont ces êtres raisonnants, qui lorsqu'ils refusent l'ordre du monde tel qu'il leur est offert, doivent s'inventer des raisons pour survivre dans ce milieu hostile. Ils se lancent dès lors dans une interprétation personnelle du monde, se sentant seuls contre tous. Ils décident de se passer de ce que les autres pourraient leur en dire, leur quête devient un mouvement qui leur est propre, et ils sont entièrement identifiés à ce mouvement parallèle au monde – dans l'espace de leurs cerveaux. Or cette façon solipsiste de concevoir la vie nous ramène à toutes les formes de constructions culturelles, qui sont toujours problématiques, et jamais universelles. Dans son usage du langage qui sert à forger toutes les constructions des personnages – essentiellement pauvre et inspiré par la télévision –, Selby nous rappelle en bon écrivain, l'arbitraire du signe, et ce que cela implique en matière d'explication du monde.

Nous avons en effet insisté dans un second temps plus précisément sur le fait que les personnages sont eux-mêmes des constructions, des avatars cosmiques

élaborés à partir d'une personnalité surplombante qui unit les personnages de Selby, et qui ne saurait être réduite à l'identification d'un seul d'entre eux à travers sa trajectoire particulière. L'avatar ouvre sur le principe d'incarnation, où les concepts de signifié et de signifiant s'adaptent à tous les mots, même les noms propres. Alors que le signifiant peut être un signe fixe et inchangeant – Sara dans *Requiem for a Dream*, Harry dans *The Demon* –, le signifié lui varie toujours, il est en perpétuelle évolution. Un roman est un texte qui progresse, c'est-à-dire une marche en avant jalonnée de signes fixes accumulés, dont les signifiés ne sont jamais assignables une fois pour toutes. Sara et Harry sont donc deux des avatars de ce que nous avons désigné comme « l'archi-Harry », c'est-à-dire deux points fixes dans un récit perpétuellement mouvant, dont seule l'évolution pourra permettre de définir l'ensemble de ce que les avatars désignent dans le cosmos que forme l'univers entier du récit. L'égoïsme pathologique et l'obsession de contrôle qui prennent forme dans chacune des quêtes des personnages, finissent par construire une lutte unique entre un homme seul et un monde hors de contrôle.

C'est pourquoi enfin, on aura identifié ces personnages à leur lutte, qui devient pour chacun d'entre eux quand ils désespèrent de pouvoir vivre, et vivent quand même dans un monde violent et incompréhensible, une charge nihiliste qu'ils croient sincèrement en accord avec le monde. Le personnage pour Selby ne s'en sortira en somme, qu'en décidant de rompre la chaîne de la violence, si toutefois une telle chaîne existe. L'envie de dépasser les évidences qui s'impose à lui constitue le principal échec de chacun des Harry, qui ne remet jamais vraiment en cause l'ordre du monde quand il décide de répondre à la violence, par la violence. Vient donc le temps pour nous d'étudier la façon dont Selby met en jeu cette expression déchaînée des personnages, à travers le prisme de leur esprit en désordre, pour voir comment il développe un langage qui ne disant pas tout, permet qu'on le comprenne quand même – aux deux sens du terme à nouveau : qu'on l'intériorise, et qu'on en fasse sens. Le désir de maîtrise par l'expression de Selby s'imposerait alors contre l'obsession du contrôle entièrement intériorisée par ses personnages, comme ce qui permet malgré tout à celui qui désespère de ses méprises, de continuer à se méprendre. Au cas où, puisque de toute façon il est là.

### Troisième partie - Alternance, alternative et altération

Le personnage pour Selby est l'être là qui se débat, mais surtout celui qui est en train de (Ø) débattre. Il n'écrit pas la biographie ou les mémoires d'un personnage – ni les siennes –, pas plus qu'il n'aspire à tracer le portrait de quiconque ou de quoi que ce soit. Le récit pour lui est une crise brève, où il n'est fait référence à d'éventuelles années qui passent qu'*en passant* justement, puisque seul ce qui se passe au moment présent l'intéresse – « Seems like something inside of me noticed something about it... damn, what in the hell was it??? nothing really extraordinary, just kind of *en passant*, but there was a click inside » (142), comme l'article pour lui-même le personnage de *Waiting Period*. L'esthétique du déclic mental qui met – ou échoue à mettre – en marche la mécanique des rouages de la pensée est un épiphénomène dont la durée ne se compte pas en années, mais reste que le raisonnement toujours présent de celui qui pense se révèle chronophage, et en cannibalisant jusqu'à la quasi totalité du récit dans *Waiting Period*, ce toujours présent devient aussi temps qui passe. Selby tire les conséquences cartésiennes, et puisqu'on est parce qu'on pense, alors ses personnages ne seront que tant qu'ils pensent, c'est-à-dire en tant qu'êtres pensants, mais aussi le temps qu'ils pensent : lorsqu'ils se taisent et ne pensent plus, ils disparaissent, et le récit s'arrête.

D'autre part, les personnages de Selby sont obsédés par le temps qui passe. Il ne s'agit pas pour eux de compter les heures, ou de se sentir vieillir, mais d'avoir le sentiment que le temps n'existe pas dans la mesure où leur existence est une nébuleuse sans bornes. Le problème qu'ils ont avec le temps transcende même leur existence, devient exploration de l'histoire de l'humanité et fait de la valeur du temps un élément étroitement lié dans leur discours à la valeur de l'existence : la vie pour eux est un chaos éternel, dont il est inutile de mesurer la progression. Tous ne posent pas aussi clairement que son dernier personnage la question du suicide, mais tous suivent le fil de leur pensée qui les rattache à celle du sens de la vie. Richard Schacht écrit à propos de Nietzsche, au chapitre "After the Death of God" dans *The Cambridge Companion to Existentialism* : « the overcoming of nihilism for him is a

matter of finding a way to a “yes” to life that is genuine and deep. And that sort of affirmation is not merely intellectual; it is a matter of one’s having come to learn to *love* it, for what it fundamentally is, as it fundamentally is » (120). Il y a deux éléments qui paraissent particulièrement intéressants dans cette citation lorsqu’il s’agit de mettre en perspective les notions de temps et du chaos de l’existence dans l’œuvre de Selby. En insistant sur « l’amour » de la vie qu’on « apprendrait » selon Nietzsche, Schacht en appelle à une passion déraisonnable qui doit permettre de vivre sans raison, ou en tout cas, sans aucune qu’on puisse intellectuellement expliquer. Il faut trouver, comme le dit Todorov, les raisons de refuser la mort : « La grande, la difficile leçon de la vie, consiste précisément à refuser la mort, à accepter de vivre (cela s’apprend) » (*Poétique de la prose*, 195). Or l’apprentissage s’inscrit dans la durée, c’est un processus plus ou moins long et douloureux, et Selby n’aura jamais cessé de tenter d’exprimer cette passion inexplicable pour la vie qui permet d’« apprendre » à « accepter de vivre ». Dans une note à la *Naissance de la tragédie*, Marc de Launay précise par ailleurs que pour Nietzsche, « l’art est moins un artifice mimétique qu’un jeu de contraintes rigoureuses et modératrices imposées aux pulsions naturelles » (890, note 5). Sans doute l’écriture pour Selby est-elle aussi cette façon de rythmer le brouhaha des pulsions de ses personnages, et de forger dans ce désordre, une partition qu’on pourrait enfin jouer après avoir fermé l’un de ses ouvrages.

Enfin, lorsque Schacht fait référence à Nietzsche, il se place dans la perspective du monde « après la mort de Dieu ». D’un point de vue pragmatique, vivre dans un monde sans Dieu signifie pour un occidental vivre sans calendrier – en tout cas pas en 2013, puisque sans Dieu le Christ n’est jamais né aux environs de l’an 1 –, et repousser l’origine de notre espèce au-delà du jardin d’Eden, jusqu’aux primates, aux bactéries et, c’est là l’ennui, encore au-delà ; un au-delà dont on ne sait rien. Même si la question de la « mort de Dieu » et de la quête des origines traverse l’œuvre de Selby, nous l’envisagerons plus particulièrement à travers *Waiting Period*, car le problème est posé en termes clairs par la dédicace et l’épigraphe que nous étudierons plus en détails. Dans *Temps et récit I*, Paul Ricœur pose, non sans une certaine ironie, la question des « manichéens » à propos de Dieu et de l’origine du monde : « Que faisait Dieu avant (*antequam*) de faire le ciel et la terre ? S’il était

inoccupé et ne faisait aucun travail, pourquoi ne s'est-il pas de même toujours aussi dans la suite comme toujours auparavant abstenu de travailler ? » (46). Pour Ricœur aussi, « les catégories temporelles sont donc impropres à caractériser un “avant du monde” » (47). Selby montre comment sans foi, ses personnages ne peuvent échapper à leur insupportable « présence au monde », constituée entièrement de leurs pensées chaotiques et violentes. Parce qu'ils sont privés de la foi en Dieu d'une part, ils paraissent ne pas savoir d'où ils viennent, et dans la mesure où ils cherchent à accepter de vivre, il leur faut absolument apprendre ce que c'est que la foi dans l'avenir. Ainsi, si « les catégories temporelles sont impropres » à « caractériser un avant du monde », il faudra absolument qu'elles permettent aux personnages d'organiser le chaos du monde au présent, sans quoi tout à leurs errances, ils n'auront pas même le temps d'imaginer qu'il existe un avenir.





## Chapitre 7

### Progression et mythe du progrès

*Waiting Period*, le dernier roman d'Hubert Selby Jr., est peut-être son chef-d'œuvre. Il mérite en tout cas qu'on s'y attarde un peu plus longuement, parce qu'il est symptomatique des obsessions qui ont traversé tous ses ouvrages, et qu'elles s'y trouvent sans doute portées à leur point d'incandescence dans les voix d'un personnage qui attend, et d'un narrateur qui l'entend. Dans sa critique du livre, Julia LoFasso écrit :

Here, Selby (*Last Exit to Brooklyn, Requiem for a Dream*) again documents obsession, this time that of a disgruntled veteran who stops short of suicide after being faced with a five-day waiting period on his handgun order. [...] Like *Requiem*, *Waiting Period* shows Selby's deftness at employing innovative punctuation and creative spelling in service to his particular narrative voice. Except for *random* interjections from *God*, this novel is narrated entirely in stream-of-consciousness first person. Since *the novel's voice* belongs to a somewhat whiny and paranoid murderer, it does get exhausting after a while [...]. However, the narrative can be appreciated for its schizophrenic word association games and the *narrator's* ideas on checking out of the status quo. (95, je souligne)

De prime abord, tout porte à croire qu'il s'agit seulement pour le «vétéran mécontent» d'une période de cinq jours d'attente avant d'obtenir son arme. Cependant, dès le départ, il s'agit aussi d'une période d'attente qui ne devrait pas exister, comme l'indique le vendeur d'armes : «Great system now. No more waiting period. Check you out just like that. Unless youre an excon or escaped murderer or something» (19). Le temps de latence avant l'octroi d'une arme a été légalement supprimé aux États-Unis, et le livre devient au moins de ce point de vue, la chronique d'une attente qui n'aurait pas dû avoir lieu.

D'où la déception du personnage qui s'en suit, qui ne vient pas du fait qu'on lui refuse le droit d'avoir une arme, mais qu'à cause d'un problème informatique on l'oblige à attendre alors qu'il ne devrait pas : «So now I just sit here and wait. The

rotten system isnt functioning. Always the system » (20). Alors qu'il voulait mourir et qu'on l'oblige à attendre encore un peu, il est passif et retourne au désœuvrement qui a motivé sa volonté d'acquérir une arme : « Im just chewed and chewed and chewed but never killed... never. Only perpetual dying. Thats the thing about torture, first theres the threat of death, then theres the promise of death, but you are never blessed with the simple gift of death » (16). La vie est une « torture » pour le personnage, parce qu'elle se résume pour lui à l'attente de la mort. Depuis la naissance il sait comme tout le monde qu'il va mourir – « the threat of death » –, il voit dans l'achat d'une arme la promesse de la libération de cette attente que la mort peut lui apporter – « the promise of death » – et se la voit à nouveau refusée. C'est pourquoi avant d'étudier la façon dont Selby nous montre la vie de ses personnages comme une lente progression qui les altère jusqu'à la fin, il faut mettre en perspective les voix du personnage et du narrateur. Tous les deux ne vivent pas le même temps, et au désordre des attentes du personnage, répond l'unique attente du narrateur qui l'observe : le personnage s'en sortira-t-il à la fin ?

## A/ La dialectique de l'ordre et du chaos : le cas « Waiting Period »

### a) *Les deux voix, entre attentes et ententes*

David Seed relève dans un autre article que la question soulevée par le titre – « sera-t-il seulement question d'attente ? » –, trouve sa réponse lorsque le personnage « passe à l'action ».<sup>319</sup> Indépendamment de ce que Seed entend précisément par là, et même si en effet il n'est dès lors qu'il « passe à l'action » plus seulement question d'attente, il ne faudrait pas dans *Waiting Period* opposer l'attente à l'action. Au contraire, le livre s'impose comme une réconciliation des deux termes à travers les

---

<sup>319</sup> La citation originale est : « The question raised in the title – whether the novel will only describe waiting – is answered once he moves into action ». Il ajoute par ailleurs à propos du narrateur, plus prudemment que LoFasso lorsqu'elle l'appelle « Dieu » : « Short inset passages in italics give external images of the narrator and balance the subjectivity of his monologue » (135).

rapports au temps qu'ils induisent, d'abord chez le personnage, puis dans le plus large spectre de la narration. Pour le personnage, la résolution à l'action est comme l'attente, une question de temps et d'attentes – au sens d'*expectations* :

Finally got it. He was true to his word, said it would only be a few days, and he was right. Hmm... couple of days... Miraculous... perhaps mystical days. So much changed in these days. How extraordinary... the change... yes, definitely mystical and miraculous. (23)

Alors qu'il obtient enfin son arme, il change d'avis et loue la période d'attente qui lui a permis de se rêver meurtrier, et d'ainsi choisir l'option diamétralement opposée à celle du suicide. Ce paragraphe entamé par la façon dont il se réjouit soudainement des courts jours d'attente « miraculeux et mystiques », se termine d'ailleurs sur des termes encore une fois temporels : « Plenty of time. Plenty of time now that I know what to do with my time... » (25). Ainsi l'attente qu'il concevait au départ comme une perte de temps se transforme en « miracle », parce que l'attente comme l'action se résument à un laps de temps, perdu ou gagné. Peu importe qu'il attende ou agisse en somme, tant qu'il ne perd pas son temps, qu'il formule des attentes et les réalise.

LoFasso insiste sur « l'adresse » de Selby – « deftness » – car en effet, écrire un roman cohérent dans un style proche du « stream-of-consciousness », à partir de la voix d'un meurtrier « plaintif et paranoïaque » est un travail d'équilibriste. C'est pourquoi lorsque le flot longtemps ininterrompu du discours du personnage le rend pénible à suivre – « exhausting after a while » –, ce dernier doit être contrebalancé, et c'est à cette nécessité structurelle du contre-point à la progression chaotique du personnage que correspond la réconciliation de l'attente et de l'action dans la narration. Dans *Temps et récit I*, Paul Ricœur explique que,

l'enjeu ultime aussi bien de l'identité structurale de la fonction narrative que de l'exigence de vérité de toute œuvre narrative, c'est le caractère *temporel* de l'expérience humaine. Le monde déployé par toute œuvre narrative est toujours un monde temporel [...]: le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle. (17)

Le personnage n'est pas le narrateur du récit pris dans sa globalité, mais il est le narrateur du récit de sa vie quand il articule pour lui-même son « expérience humaine », que Ricœur rapproche d'une « expérience temporelle ». De ce point de vue il est un bien piètre narrateur, car il a beau être obsédé par le temps qui passe, et

refuser de perdre son temps en vaine attente, systématiquement il se perd dans un labyrinthe temporel et son « expérience temporelle » est un désordre sans nom. Or ce désordre touche aussi sûrement le macrocosme de son existence, que le microcosme d'un moment particulier qu'il expérimente. Il évoque par exemple parfois, mais toujours de façon chaotique et incohérente, des souvenirs d'enfance lointains qui demeurent insensés, pour lui comme pour le lecteur : « Seems like I sat on Pops shoulders when I was little...hummm interesting, wonder if thats a fantasy or a reality? Crazy what you remember and what you wonder » (163-164).<sup>320</sup> Alors qu'il déambule à « la fête du comté » – « the County Fair » – où il va empoisonner les membres du jury qui a acquitté Big Jim Kinsey trente ans plus tôt, il se rappelle ainsi un jour où son père l'aurait porté sur ses épaules. Le côté bucolique du souvenir tranche déjà avec la tâche mortifère qu'il mène à bien, et si l'on ajoute qu'il ne situe pas bien ce souvenir dans le temps, qu'il en vient même à penser qu'il ne s'agit pas d'un souvenir réel – « what you remember » – mais plutôt d'une construction de son esprit sans fondement dans son expérience réelle – « what you wonder » –, alors la vie du personnage apparaît comme surgie du néant, sorte de passé « trou noir » où toutes ses expériences se mélangent entre elles, ainsi qu'avec différents fantasmes auxquels elles ont donné naissance dans l'esprit du personnage adulte. S'il n'y avait que sa voix, le livre serait aussi illisible pour le lecteur, que sa vie pour le personnage.

Au niveau du microcosme d'un moment, il manque aussi à l'ordre des choses une certaine forme de chronologie. Lorsque les événements se précipitent, comme quand il empoisonne la boisson de sa première victime, son récit se précipite aussi, ce qui donne lieu à quatre pages d'un bloc (45-48) sans paragraphe, et à la ponctuation rare – réduite à quelques virgules et points de suspension –, sans même

---

<sup>320</sup> À un autre moment lorsqu'il est fatigué, qu'il baille et craint que tout le monde le regarde et se rende compte qu'il passe ses nuits à fomenter des attentats, il se rappelle l'école élémentaire : « Its like being back in school. Everyone looking at you when you yawn and that damn Mizz Bubblehead or whatever her name was, 'If you tried sleeping at night maybe you would not be yawning in every ones face'. [...] What a bitch. Wonder why she hated me? » (107-108). Un psychanalyste relèverait peut-être le sentiment de persécution du personnage qui remonte à l'enfance, et il s'interrogerait sur ses parents. Ce qui nous intéresse ici est qu'il ne se souvient pas du nom de l'institutrice, la seule mention de mademoiselle « tête de bulle » n'étant pas tout à fait fiable. Son sentiment de persécution traverse les âges, alors que les noms et les visages se perdent dans les méandres de sa mémoire faillible.

un point final pour clore l'ensemble de sa tirade. Les dernières lignes décrivent en un flot ininterrompu la façon dont il s'approche de sa rue, où il va se garer, et soudainement, un retour à la ligne – correspondant même à un changement de page, mais sa préméditation est moins certaine que celle du passage à la ligne – et des italiques marquent le début du commentaire du narrateur qui, sans point qui le précède, commence aussi sans majuscule :

[...] must always drive courteously oh what a great street a life saver wonder if they are right and you cant taste it cant think of that now got to get home in one piece just be careful of the light flicking off the leaves dont get distracted *by all means do not get distracted. The possible events that can occur in the wink of an eye are endless, absolutely endless. So though he is more than three quarters of the way home, has, in fact, only a few more streets to drive, about ten actually, still the possibilities for disaster are legion. Yet it does look, more and more, as if he will arrive at his home without incident. Even now he is parking the car. Yet he does not get out but sits staring through the windshield [...] until his vision clears and he can walk slowly and carefully up the walk.* My god! the walk looks endless. (48-49)

Nous avons noté, déjà avec l'exemple de cette allée qui « a l'air infinie », comment le personnage construit son monde, qui n'a rien d'objectif. Comme le note Seed, le narrateur vient contrebalancer la subjectivité du personnage – « balance the subjectivity of his monologue » –, puisque dans cet exemple, alors qu'il serait difficile de dire où il se trouve à la fin de sa prise de parole, le narrateur est par contre très spécifique : il a parcouru « plus des trois quart du chemin », il se trouve à « quelques rues » de chez lui, et même en fait, pour être précis, « à pas plus de dix ». C'est donc le narrateur qui amène le personnage de la route à sa voiture arrêtée, puis à l'allée qu'il va devoir remonter jusqu'à sa porte. C'est pourquoi quand LoFasso dit que les interventions du narrateur sont insérées au hasard – « random interjections from God » –, il faut doublement modérer sa remarque, puisque considérer spontanément qu'il s'agit de « Dieu » est d'abord problématique, et qu'ensuite ce narrateur intervient toujours pour structurer le récit du personnage lorsque ce dernier se perd en conjectures.

Sans ré-insister sur l'appréhension de la traversée de l'allée chez le personnage, il est possible de s'arrêter sur la suite immédiate de cet épisode, après le franchissement du seuil de la porte qu'il finit quand même par atteindre, pour évoquer rapidement les rapports du temps à l'espace dans la structure du roman. Une

fois qu'il est – péniblement – rentré chez lui, l'ordre des choses apparaît en effet pour le personnage, comme un moyen d'effacer la dissolution du temps qui sépare le moment de l'empoisonnement et de sa fuite, de celui qu'il vit alors enfin chez lui. Le narrateur à nouveau donne un sens, c'est-à-dire un ordre, aux élucubrations du personnage :

Krist, Im really home. I did it. Didnt I? Yeah, I know, but better check the bottle. At least that way—Empty. Knew I dumped it. [...] Wonder if the cars okay? Didn't hit anything. O krist, I/d remember something like that. [...] Maybe tomorrow I/ll remember more clearly. A shower. Hot. Cold. Get these clothes off. What a great day. Greatest day of my life. No, no tossing clothes on the bed. Hang up the suit, nice and tidy. Everything in perfect order.  
*Indeed, all is perfect in the perfectly ordered life of the man... at this particular moment. Our man is singing in the shower [...], mist filling the bathroom, clinging to the mirror. In time, perhaps soon, he will increase the cold water in small increments and when he finally turns off the water he will feel invigorated and rub himself briskly and step forth a new man, at least for a moment.*  
Bring me giants! (51-52)

Comme dans l'exemple précédent, le narrateur prend la parole en reprenant les termes qui closent le monologue du personnage, et encore une fois il les confirme : « En effet, tout est parfait dans la vie parfaitement ordonnée de cet homme ». On peut cependant se demander s'il est question chez chacun du même ordre, et s'il est un lien entre « les vêtements qu'on ne jette pas sur le lit » au hasard, mais qu'on range à leur place, et ce que le narrateur nomme « la vie parfaitement en ordre de cet homme ». Car si tout est en ordre dans la vie de « l'homme » dont parle le narrateur dans son discours, on comprend mal comment le personnage peut arriver à la conclusion que « tout est parfaitement en ordre », quand au terme d'un monologue où il admet ne pas se rappeler s'il a eu un accident de voiture ou non, ni même s'il a vraiment versé le poison dans la boisson de sa victime, il pend son costume à sa place. En fait, alors qu'il semble confirmer le personnage dans son opinion, le narrateur s'emploie à mettre en ordre les événements de la vie de ce dernier, qui lui n'arrange guère que ses vêtements. Le narrateur le montre d'abord chantant, puis explique qu'il tournera un robinet dans un sens, *puis* dans l'autre, et se séchera au sortir de la douche. L'ordre chronologique de ce « moment particulier » vu par le narrateur tranche avec le chaos des pensées du personnage, qui s'apparente plus à la façon dont le brouillard de la condensation envahit la pièce et s'accroche au miroir. Le personnage qui espère qu'il se « rappellera mieux demain » n'en sait rien, son

passé récent est enveloppé d'un brouillard épais qui masque l'enchaînement de ses actions au moment où elles *s'enchaînent*, aussi sûrement qu'après qu'elles se *sont enchaînées*, et seul le narrateur paraît avoir la distance nécessaire pour les ordonner. C'est pourquoi lorsqu'il professe ce que fera le personnage, et dit qu'« au bon moment, peut-être bientôt » – « In time, perhaps soon » – il augmentera le débit d'eau froide, le chaos du discours du personnage et l'ordre chronologique de celui du narrateur se révèlent comme appartenant à deux espaces différents : le premier espace auquel appartient le personnage est celui soumis au débit des choses qui arrivent, alors que le second est celui où l'on observe, où l'on attend et anticipe le mouvement suivant. L'entente apparemment cordiale entre ces deux voix sur les attentes qu'on peut avoir face à la vie, en plus d'être affaiblie par le conflit entre leurs deux modes d'expression radicalement différents de l'ordre et du chaos, s'efface encore un peu plus parce que ces voix semblent appartenir à deux univers absolument irréconciliables.

b) *L'attente et l'attention (la tension)*

Le personnage en effet manque de recul, alors que le narrateur *attentif* est dans un autre espace, qui donne un nouveau sens à *l'attente* du titre du livre. À chaque fois qu'il est précipité dans l'action de ses attentats le personnage n'a plus le loisir d'organiser ses pensées, et alors que son monologue à ces moments atteint un point de rupture en terme de cohérence, le narrateur attentiste apparaît et fait le point, jusqu'à littéralement remplacer le point de ponctuation final dans le monologue du personnage – comme dans le premier exemple des pages 48-49. Dans le deuxième exemple, deux éléments dans son discours modèrent l'enthousiasme avec lequel il souligne la perfection et l'ordre de la vie du personnage, et éveillent un doute chez le lecteur quant à la valeur du point sur la situation qu'opère celui désigné par LoFasso, comme le « Dieu » omniscient qui veille sur la vie du personnage. En insistant d'abord sur la brièveté de cet ordre parfait – « At this particular moment », « at least for a moment » –, il prend déjà ses distances avec le personnage en rappelant que rien ne dure, et que l'ordre enfin trouvé par le personnage n'a qu'un temps. D'autre part, la légère variante dans sa reprise des termes du personnage confirme cette



modération : en répétant « parfait » en effet, le narrateur opère une distinction que le personnage ne fait pas. Il y a pour lui d'un côté la perfection des choses – « everything is perfect » –, et de l'autre l'ordre des événements de la vie du personnage – « perfectly ordered life ». Alors que l'idée d'une vie parfaitement ordonnée pourrait simplement évoquer la vie d'un homme qui tient rangé son appartement et ses affaires, la redondance avec « tout est parfait » et les constantes références temporelles encouragent à étendre le problème de l'ordre à toute la vie du personnage.<sup>321</sup> Alors que ce dernier se dit que « tout est en ordre » après avoir rangé ses vêtements, et qu'il existe un risque d'interpréter ses propos comme portant sur l'ensemble de sa vie – comme si après la panique il se rassurait en trouvant dans l'ordre des choses un substitut parfaitement acceptable pour palier le désordre de ses pensées, et le croire suffisant pour dire que *tout* est en ordre –, le narrateur surenchérit en disant que certes tout est en ordre, que le personnage mène une vie « rangée » où chaque chose a sa place, mais que malgré *tout*, l'ordre des choses ne dure pas. Il attire l'attention sur la ponctualité de l'ordre des choses qui ne se substituera jamais plus « d'un moment » au chaos d'une existence en perpétuelle construction. Mais cela, seuls les membres de l'assistance qui attendent – *attendance* en anglais – que sont le narrateur, puis le lecteur, ont le temps de le formuler.

C'est seulement pour l'observateur distant qu'une chronologie peut émerger de la vie du personnage, parce qu'il n'y a qu'en s'en extrayant qu'on obtient le pouvoir d'arrêter l'action « pour un moment ». En ponctuant le monologue du personnage, le narrateur arrête artificiellement la construction perpétuelle de son existence, et décrit ce qu'il voit à cet instant, parce qu'ils ne participent pas du même temps. Le narrateur réalise ainsi l'idéal d'ordre chronologique qui demeure hors de portée du personnage, parce qu'il n'est valable que l'espace de ces moments arrêtés par un autre, dégagés de la durée de l'existence qu'ils tissent. Comme le note Ricœur dans *Temps et Récit I*, « il faut en effet que quelque chose cesse, pour qu'il y ait un commencement et une fin, donc un intervalle mesurable » (36). En faisant cesser le

---

<sup>321</sup> Nous n'avons pas la prétention de nous lancer dans un véritable travail de déconstruction, au sens où Derrida l'entend, mais souhaitons souligner qu'un certain flottement référentiel peut donner lieu ici à un jeu entre ce qui est dit par le narrateur, et ce que ce dernier veut dire. En voulant louer le caractère ordonné de « cet homme », il introduit une nuance sur la portée de l'« ordre » qui rend au moins problématiques ses louanges.

récit du personnage, le narrateur peut le mesurer. Cependant le problème de la chronologie dans *Waiting Period* tient au fait qu'il débute, se développe et se termine dans le cours des pensées du personnage. Tiré d'avant le début du roman, le fil des pensées du personnage s'étire au-delà de sa fin, et lui ne connaît pas de pause dans son récit. Quand le mot final « *Amen* » est prononcé par le narrateur, le divorce est total puisque le narrateur en a fini alors que le personnage se trouve seulement sur un nouveau seuil à franchir : encore une fois il ponctue le récit du personnage par un point, mais même s'il signifie ainsi qu'ils ne nous en diront plus rien, le récit continue. Ainsi si le narrateur a un rôle structurant clair au niveau du récit, cela ne rend pas le sens de cette structure moins problématique.

Sorrentino notait – en 1981 – à propos de la construction des récits de Selby, qu'ils étaient construits « horizontalement », et que leur mouvement paraissait impossible à arrêter. Dans *Waiting Period* les choses ont changées. Les voix du narrateur et du personnage ne sont plus mêlées dans un seul discours indirect libre mêlant les pronoms « I » et « He », et si le récit du personnage continue d'épouser une trajectoire « horizontale », celui du narrateur impose une certaine « verticalité » à l'ensemble. Sorrentino expliquait,

that which stands out so clearly in Selby's prose is the fact that none of it is what is thought of as "quotable." There is no "style," no "elegance." He is, by any standards which may be used to measure him, a PROSE writer—nothing at all of the poet in him, the stories are constructed simply, in a horizontal line, the words are true to the narrative they move. And the narrative *moves*, forward, the classic climax is reached, the story pitches down, no chance for reversal, at all. It is like one dull stone piled atop another, nothing remarkable about them in any way at all, and suddenly the mind is confronted by a pyramid, an overwhelming edifice—it won't go away, a new thing has been made and placed in the world. (337)<sup>322</sup>

Narrateur et personnage peuvent tous les deux mesurer le temps qui s'écoule, mais seul le premier peut s'en tenir à l'organisation des événements suivant un ordre chronologique, car il est le seul qui peut arrêter le temps. Malgré ses plaintes concernant le temps qui a l'air immobile lorsqu'il cède à ses pulsions suicidaires, ou

---

<sup>322</sup> A l'époque de la rédaction de l'article (1981), *Waiting Period* n'avait pas été écrit. Cependant, par des moyens différents, son dernier ouvrage respecte le critère du « mouvement vers l'avant » que décrit Sorrentino. D'autre part, on peut trouver dans la même revue (*Review of Contemporary Fiction*) l'article de Michael Stephens, « Hubert Selby, Jr. : The Poet of Prose masters » qui nous permettra de revenir plus longuement sur les notions de « style », d'« élégance » et de « poésie » que soulève Sorrentino dans l'œuvre de Selby.

qui « mystérieusement » accélère lorsqu'il attend et se découvre des attentes, l'existence du personnage s'inscrit *toujours* dans la *même* durée. Même lorsqu'il attend, lorsqu'il a le temps et paraît immobile un canon dans la bouche, ses attentes le projettent encore vers un avenir dont il ne sait rien. Ainsi alors qu'il attend son arme, il explique *durant* cette attente qu'il considère – comme nous l'avons vu – « miraculeuse et mystique » (23) : « I dont think the magnitude of the change has as yet fully registered. Will take time to fully assimilate, to see my past state of hopelessness clearly. Perhaps, even with time, it will be as simple as it appears to be now: my life had no meaning » (24). Et à l'autre bout du récit, alors que le temps a passé, il se rappelle :

Time, time, time... Drag along, skip along, fly by, stand still, whatever you do its still the same time. 24 hours a day. Can remember, not too long ago, when time was immobile. Wouldnt move. Minutes were hours, days interminable. This is much better. Time is dragging, but this is much better. Aware, aware. Must be aware. Dont have to go back in the funk like the last time. No reason for it. There is always something that needs doing. Yeah, thats how I/ll pass the time. (172-173)

À ce moment de son récit il revient sur ses considérations passées avec la ferme intention de les oublier – « Dont have to go back in the funk ». L'oubli porte cependant moins sur les événements, que sur l'angoisse – « the funk » – que constituait pour lui les variations dans sa perception du passage du temps. Il veut « s'épanouir » dans un éternel présent qu'il conçoit comme en retrait du temps qui passe. L'importance de la présence – « l'être là » – que nous relevions avec Barthes valait pour sa qualité « d'activité » de l'esprit inscrite contre cette autre activité qu'est le mouvement du temps.<sup>323</sup> Mais le personnage paraît passivement projeté ici, et l'expression « dragging » qu'il utilise pour signifier familièrement « l'ennui » que lui inspire son avancée perpétuelle dans le temps, peut en fait être prise au sens propre du terme, car le temps « l'entraîne » malgré lui. La façon dont il passe le temps – « how I/ll pass the time » – rendrait alors plutôt compte de la façon dont le temps le dépasse – how time passes him. Contrairement au narrateur, le personnage ne peut pas s'offrir le luxe de considérer chaque moment indépendamment des autres, comme s'il ne valait que pour lui. Il voudrait segmenter le temps aussi, mais

---

<sup>323</sup> Notion qui correspondrait au « mobilis in mobile » du capitaine Némó de Jules Verne, c'est-à-dire à la devise de l'homme « mobile dans l'élément mobile ».

lui ne le peut pas. Chaque forme en « -ing » – « dragging », « doing » – trahissant que ce qu'il appelle « moment » est encore une durée, c'est-à-dire un présent en train de passer.

Cette activité de « l'être là » peut, maintenant qu'on en vient à considérer la structure plus précisément temporelle de *Waiting Period*, être mieux définie, puisqu'elle tient à l'« extension » que permet « la coexistence des présents » que relève Ricœur chez Augustin. Ce dernier expose dans ses *Confessions*, « que le temps est une sorte d'extension » (318), et que,

ni le futur, ni le passé, ne *sont*. C'est donc improprement que l'on dit : « Il y a trois temps, le passé, le présent et le futur. » Plus exactement dirait-on peut-être : « Il y a trois temps : « Le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur. » *Ces trois modes sont dans notre esprit, et je ne les vois point ailleurs*. Le présent des choses passées, c'est la mémoire ; le présent des choses présentes, c'est la vision directe ; le présent des choses futures, c'est l'attente. Si l'on me permet ces expressions, alors je vois trois temps, oui, j'en conviens, il y en a trois. (314)<sup>324</sup>

Le présent du personnage déborde la seule « attention » au moment présent – « whatever you *do* » –, et est lié à ce qui a été présent – « time was immobile » –, et ce qui sera présent – « that's how *I'll* pass the time ». Les problèmes du personnage surviennent lorsque, comme dans ce passage, alors qu'il se souvient et se projette, il s'enferme dans l'attention et décide d'éliminer ses autres présents : « Aware, aware. *Must* be aware. Dont have to go back in the funk like the last time ». Le culte du présent auquel il succombe le livre à la panique de chaque instant coupé des autres, et paradoxalement, le coupe de l'activité de « l'être là » qui ne devrait pas négliger dans l'ouverture de son esprit au présent – *awareness* – d'être aussi conscient de « l'extension » du temps présent dans ses attentes *et* sa mémoire.

L'attente dont il est question dans *Waiting Period* déborde donc les cinq jours de latence séparant le personnage de l'obtention de son arme. De plus elle n'est pas une absence d'activité – ni même d'action – et se rapproche de celle qui prend place dans « la dialectique des trois présents » vue par Ricœur, qui naît de « l'idée du

---

<sup>324</sup> Je souligne uniquement la phrase concernant la présence des « trois modes » seulement dans « l'esprit ». L'activité de l'esprit qui se débat avec l'extension du temps correspond à la « *distentio animi* » reprise par Ricœur, et sur laquelle nous allons nous arrêter.

rapport distendu entre attente [futur], mémoire [passé] et attention [présent] » (25).

Ricœur explique :

La notion de *distentio animi* n'a pas reçu son dû tant qu'on n'a pas contrasté la passivité de l'impression avec l'activité d'un esprit tendu en des directions opposées, entre l'attente, la mémoire et l'attention. *Seul un esprit ainsi diversement tendu peut être distendu*. [...] L'impression n'est dans l'âme que pour autant que l'esprit agit, c'est-à-dire attend, fait attention et se souvient. [...] L'attente et la mémoire sont elles-mêmes dites toutes deux être « tendues », la première vers l'ensemble du poème avant le commencement du chant, la seconde vers la partie déjà écoutée du chant ; quant à l'attention, sa tension consiste tout entière dans le « transit » actif de ce qui était futur vers ce qui devient passé. [...] La *distentio* n'est alors pas autre chose que la faille, la non-coïncidence des trois modalités de l'action. (37-39)<sup>325</sup>

Cette « distension de l'esprit » est problématique parce qu'elle donne pour Ricœur le sentiment de la discordance et du chaos. Cependant il s'agit d'un *processus* de distension, et ce sentiment du chaos qui correspondrait à « la passivité de l'impression » naît de « l'activité d'un esprit tendu en des directions opposées ». L'attente est alors l'activité, au moins mentale, qui condamne à faire face au désordre – Augustin –, ou permet sa mise en ordre – Aristote. En ce sens, l'attente est la colonne vertébrale de *Waiting Period* – où chacune des vertèbres correspond à un moment d'activité entre ordre et désordre – puisque le personnage actif et vivant à chaque instant, attend toujours la mort.

De cette analyse de Ricœur portant essentiellement sur les plans de la lecture et de l'écriture, on peut d'abord aboutir sur un autre plan à la façon dont le

---

<sup>325</sup> La partie de la citation consacrée au chant est basée sur la métaphore Augustinienne d'un poème qu'on récite, et la *distentio animi* appartient au livre XI des *Confessions* de ce même (Saint) Augustin. Ricœur part de l'opposition entre « l'analyse augustiniennne [qui] donne en effet du temps une représentation dans laquelle la discordance ne cesse de démentir le vœu de *concordance* constitutif de l'*animus* [et l']analyse aristotélicienne, [qui] en revanche, établit la prépondérance de la concordance sur la discordance dans la configuration de l'*intrigue* » (18). Il propose, en allant d'Augustin à Aristote, d'aller « de l'ouvrage où prédomine la perplexité engendrée par les paradoxes du temps vers celui où l'emporte au contraire la confiance dans le pouvoir du poète et du poème de faire triompher l'ordre sur le désordre » (18). Selon Ricœur, « Augustin gémit sous la contrainte existentielle de la discordance [... alors qu']Aristote discerne dans l'acte poétique par excellence – la composition du poème tragique – le triomphe de la concordance sur la discordance », et la « mise en intrigue (*muthos*) » d'Aristote s'impose donc comme la « réplique inversée de la *distentio animi* d'Augustin » (55). Il nous semble retrouver ce problème chez Selby, lorsqu'à la « perplexité engendrée par les paradoxes du temps » chez les personnages, répond « le pouvoir du poète et du poème » que nous voyons en Selby et en ses œuvres. Après nous être arrêtés dans la première partie de notre étude sur la dimension tragique de son œuvre, nous ne manquerons pas de soulever ici son caractère poétique.

personnage lit et écrit – construit – le monde. Malgré tous ses efforts pour « être là », le personnage échoue à faire coïncider « les trois modalités de l'action » et se convainc qu'une seule suffit à éliminer son sentiment de discordance :

No, have to keep it simple. Plan but not project. Need to remember to live in the now and respond to the moment. No good to stay locked in a plan. Must keep flexible. No way of knowing what I will encounter. I'll know what to do when it is time to do it. For now, let it all go. [...] More than ample time to do all that needs doing. Must pay close attention to details. Get each and every detail in proper order and everything will be just fine. (156-157)

Cette fois, le personnage sépare lui-même l'ordre chronologique de l'ordre des choses. Mais son idéal de « flexibilité » spontanée quand il veut pouvoir s'adapter le moment venu, est immédiatement contredit par la rigidité d'un plan qu'il croit infaillible tant que chaque détail est en ordre. Il ne fait pourtant pas état dans son discours de la contradiction fondamentale qui le voit prôner un idéal de flexibilité tant qu'il n'y a pas besoin d'être flexible, puisque si « tout va bien » signifie que son plan se déroule comme prévu jusque dans les moindres « détails », il ne reste plus aucune place pour l'adaptation. Plus important, son désir épicurien de profiter du moment présent nécessite qu'il ne se projette pas – « plan but not *project* » –, ce qui en plus du refus de se souvenir des événements passés, parachève « la non coïncidence des trois modalités de l'action », c'est-à-dire l'élaboration d'une attente en tant qu'activité de « transit » uniquement, qui le condamne à l'impression passive du chaos des choses qu'il regarde passer. Il rêve un présent sans tension en s'absorbant dans l'attention à l'instant, sans réaliser qu'il abdique ainsi seulement devant une distension qui de toute façon existe tout autour de lui, même quand il regarde ses pieds en maugréant, et refuse d'y penser.

Reste que Ricœur considère le problème de distension surtout sous l'angle de la lecture. Or c'est précisément parce que le personnage est incapable de faire sens de ses actions qu'un narrateur les lit – les lie – et les explique ensuite au lecteur. Cependant c'est également en des termes tout à fait contradictoires que « l'encourage » ce dernier. Lui qui peut arrêter le moment que vit le personnage quand les pensées et les heures de ce dernier passent sans s'arrêter, et en expliquer la parfaite ordonnance au lecteur, n'use pas forcément d'un discours beaucoup plus intelligible pour dire en quoi ces moments sont si dignes d'admiration :

*So much work, so much extensive and intensive research, such dedication over time, never faltering, yet now, while the outcome is as yet unknown, he lives each day as if it were the last day of his life, and the first day of the rest of his life, each and every moment, every heartbeat, every breath a celebration. Yes, I cannot but admit I am in awe of the man and his commitment, and his ability to maintain such exquisite balance. Another day well lived. (92)*

Peut-être ce jour a-t-il en effet été bien vécu, car il n'a pas vécu grand-chose, mais il s'en est trouvé heureux et il n'a tué personne. Tout juste a-t-il joint l'hôpital pour s'assurer du fait que l'homme qu'il a empoisonné est bien mort – sans pour autant y parvenir, ce qui fait dire au narrateur : « while the outcome is as yet unknown ». Contrairement au personnage, le narrateur met en perspective ce qu'il adviendra avec ce qui est advenu et mesure le temps écoulé – « dedication over time » –, et il ne loue pas l'épanouissement du personnage dans un prétendu moment présent coupé des autres instants de sa vie. Il rappelle au contraire qu'il y a « tellement de travail » en amont, et que chacun des jours qu'il vit coupé des autres ne vaut que parce qu'il en appelle un autre.<sup>326</sup> En liant syntaxiquement « the last day of his life » et « the first day of the rest of his life » précisément, même s'il ne parle que d'un jour, celui-ci est un lieu de passage qui s'il termine artificiellement un segment de l'existence du personnage et en entame un autre, reste une partie en contact avec l'ensemble de cette existence. C'est-à-dire que contrairement à lui, le narrateur se « projette » autant qu'il « planifie ». Pourtant il conclut sur « l'équilibre exquis » que représente à ses yeux d'observateur cet épanouissement dans un présent dégagé de tout le reste, et le flou sémantique de l'expression peut de prime abord troubler lorsqu'on se demande si le terme « exquis » est bien celui qui convient. D'autant qu'il introduit ce ravissement des sens par le terme « awe », qui est lui aussi problématique, car s'il peut signifier que le narrateur est « impressionné » par le personnage, cette impression est étymologiquement teintée de « crainte ». Ainsi même si la concision et la clarté syntaxique du narrateur, notamment au niveau des marqueurs temporels, tranche avec la progression chaotique du discours du personnage, le lecteur n'est pas tout à fait certain de comprendre ce qu'il veut dire non plus. Malgré l'apparente rigueur objective de son observation, cette articulation raisonnable du temps du personnage reste nébuleuse.

---

<sup>326</sup> Il est question des autres jours ici, mais il vit aussi *comme s'il* était coupé des autres hommes. Peut-être n'est-il pas plus coupé des uns que des autres en fait, malgré tous ses efforts pour ignorer leurs passages.

La dialectique de l'ordre et du chaos est donc problématique, puisqu'aux pensées chaotiques et en désordre du personnage répond l'ordre du discours transcendant d'un narrateur qui n'échappe pas forcément au chaos. La quête d'ordre dans les événements de sa vie rejoint chez le personnage sa quête de sens et de valeurs qu'il veut arrêter dans les mots, et l'opinion apparemment tranchée du narrateur a un caractère résolument statique qui échappe encore à l'activité qui devrait « réconcilier les présents », et permettre le triomphe de la « concordance » sur la « discordance ». Déjà dans *Requiem for a Dream* (1978) Harry notait en passant, « Tempus really fugits, eh? », et Marion développait :

Sometimes. Sometimes it seems to stand still. Like youre in a bag and you cant get out and somebodys always telling you that it will get better with time and time just seems to stand still and laugh at you and your pain... And then eventually it does break and its six months later. Like you just got your summer clothes out and then its Christmas and inbetween there are ten years of pain.  
(37)

La formule revient dans *Waiting Period*, et la même obsession du temps qui passe plus ou moins lentement – qui se « distend » –, mais passe quoi qu'il en soit sans s'arrêter, paraît régir toutes les quêtes des personnages de Selby, quels qu'en soit les détails : « Look at that, almost three. Tempus really fugits. [...] Seems silly to call now. Dont know. Wait. Get latest info. Yeah, whenever I call Im getting the latest info. So, same old same old. Always tomorrow. Wow, my heads still out to lunch. Yeah, and Im hungry » (89). Il s'agit des premiers mots du personnage qui introduisent le paragraphe précédant immédiatement le commentaire du narrateur concernant sa « journée bien vécue » – « une de plus » selon lui. Il y est encore question de la fuite du temps et de l'attente, car à chaque fois le temps fuit réellement – « really fugits » –, alors qu'il a seulement l'air de s'arrêter – « seems to stand still ». Le temps est toujours un temps d'attente pour le personnage, mais pas toujours un temps d'attention et même souvent, il le passe à rêver un temps d'arrêt impossible et se coupe du monde. Plusieurs fois d'ailleurs, cette quête d'un temps d'arrêt coïncide avec sa quête d'arrêt du sens dans les mots. Le personnage utilise parfois le mot « period » du titre, qu'on interprète spontanément par « période » lorsqu'il est accolé à « waiting », pour signifier l'inverse et dire « point ». Il déclare notamment : « Let the philosophers worry about all that. Evil is evil, period »



(154).<sup>327</sup> Les mots du titre, « Waiting » et « Period », peuvent alors être interprétés comme l'affirmation du fait que le personnage « est en train d'attendre » – *waiting* –, « un point c'est tout » – *period*. « Period » apparaît en tout cas comme un terme qui contient à la fois l'idée de durée et de point fixe, tout comme « *waiting* », le suffixe en « -ing » appliquant la durée au terme « wait » qu'on pourrait croire passif. Ainsi même s'il gagne un narrateur transcendant par rapport aux autres personnages de Selby, le personnage n'échappe pas dans son dernier roman au chaos tant qu'il n'est question d'ordre que dans l'arrêt et l'organisation des choses. Le pressentiment qu'il faut « vivre l'instant présent » se borne chez lui à une fuite nihiliste, comme nous l'avons vu, où la négation des valeurs passe donc par l'absurde négation de tout ce qu'il y a de présent dans ce qui a été et ce qui sera. Le personnage propose de « laisser les philosophes s'inquiéter » des questions du type, « comment le temps peut-il être, si le passé n'est plus, si le futur n'est pas encore et si le présent n'est pas toujours ? » (Ricoeur, *Temps et récit I*, 23). Selby met le temps en mouvement en livrant le récit du personnage, et l'arrête chaque fois qu'apparaît son narrateur, montrant comment, qu'on s'en inquiète ou non, le temps passe. Dans ces conditions, il montre aussi comment la réponse au désordre devant lequel « gémit » le personnage ne se trouve pas dans l'affirmation de l'ordre logique du narrateur. L'équilibre et l'ordre – « exquisite balance » – qu'il trouve dans l'expérience du moment présent tient de l'injonction à se laisser porter par les événements, c'est-à-dire de l'ordre de se livrer au désordre.<sup>328</sup>

---

<sup>327</sup> Et aussi page 131 – « No. A persons life is their own, their own to end if they want to. Period. Screw the church » –, et page 181 – « Yeah, just like that hes gone. A click of the mouse and no more Big Jim. Period. Back to browsing the news ».

<sup>328</sup> Injonction qu'on traduirait dans ce contexte en anglais par la formule « that's an order », pour jouer de la polysémie du terme qui à l'impression du désordre oppose un ordre arbitraire, « un point c'est tout ».

## B/ Le progrès et l'altération

### a) *Du bond, et de ce progrès toujours bon*

Dans le récit du personnage des marqueurs temporels font quand même état du temps qui passe, mais certains l'inscrivent dans une trajectoire qui dure au moins un an, alors que d'autres le situent seulement par rapport à la veille et au lendemain. La structure que les premiers apportent au récit fait alors état de grandes ellipses qui demeureraient invisible à l'œil de celui qui n'a accès qu'à chacun des jours identiques où se répètent les pensées qui se présentent à l'esprit du personnage. La répétition des pensées toujours présentes, du début à la fin du roman, atténue le « changement miraculeux » dont fait état ce dernier puisque ses passages de la tentation du suicide au meurtre n'altèrent pas sa façon de penser. Après la mort de sa première victime on apprend ainsi qu'il a mis des mois à mener à bien son projet – « Really had something to focus on... for months. Now only work. » (101) –, et son deuxième projet meurtrier – l'empoisonnement du jury au « County Fair » – prend un an : « Have a whole year to prepare, to plan, to get things ready. Hmmm, a whole year. Seems like a long time to wait » (141). Cependant, alors qu'il attend plus longtemps que la première fois, le récit est plus court et en une dizaine de pages, il ne reste plus qu'« un mois ou deux » avant qu'il le mette en œuvre – « Couple of months before the County Fair opens. More than ample time to do all that needs doing » (157). À la page 186, il passe officiellement à son prochain projet, ce qui signifie en termes comptables, que quelques mois tiennent en 80 pages, puis qu'un an en représente 40.<sup>329</sup> Nous sommes donc lancés dans la course en avant que décrit Sorrentino, mais si la progression de cette course est bien « irréversible », il faut

---

<sup>329</sup> Et dans ce contexte de structure temporelle, notons que le dernier projet qu'il paraît imaginer « dans l'instant » et met en œuvre à la fin de son récit, à savoir déclencher une « guerre des gangs » – « Must make them think another family did it. Havent had a good gang shoot-out for a long time » (186) –, est en fait clairement exposé dès les premières pages – « Can even get a few mafiosi. Make it look like it was another mafioso. Start a war and have those greaseballs shooting each other. Should be simple » (23). La façon dont il se coupe de sa mémoire et refuse de se souvenir se confirme ainsi clairement à partir des deux moments clefs dans un roman que sont celui où tout commence, et celui où tout se termine pour *nous* – lecteurs.

aussi noter qu'elle est marquée par un temps qui se condense au fur et à mesure que le récit avance. Sa progression se précipite dans deux des sens du terme, puisqu'elle « accélère » – le récit est plus court alors qu'il couvre une période plus longue –, et dans un sens plus scientifique, elle se « condense » à la façon d'un précipité chimique. En effet, au fil de cette droite tendue par le récit, le personnage se situe systématiquement par rapport à la veille – « Like I said yesterday » (69), ou « Worse than yesterday. Muscles, joints locked. Late. Faint glow in sky, but not for long. » (131-132) –, et au lendemain qui inéluctablement survient après la nuit – « Tomorrow we see...we see...what? Who knows? We'll see what we see » (172). Chacune des prises de paroles du personnage ressemble donc à un bond isolé dans une course dont on ne nous dit rien.<sup>330</sup> Qu'elle dure un mois, un an ou des années, l'histoire du personnage – ce que Genette désigne comme le temps de l'histoire – se condense dans la succession des bonds qu'il nous raconte parfois dans son récit. La succession de moments où l'on entend le personnage toujours isolé penser toujours de la même façon, parce qu'ils semblent surgir de la nébuleuse atemporelle de son existence, poussent à s'interroger sur ce qui change vraiment.

La façon dont le personnage ramène toujours le lecteur à la structure logique de son existence par cette surcharge de marqueurs temporels est obsessive. Ils n'ont pas vocation à situer le personnage dans le temps, pour qu'un lecteur puisse mesurer son évolution, mais au contraire, à montrer comment il s'y englué. Même alors qu'il veut mourir, il s'inquiète par exemple d'avoir pris du retard sur son suicide :

O krist, damn near midnight. Im still here. Shit! Well, no need to get depressed. May be able to kill myself tomorrow. Maybe I'll die tomorrow. If I do, will it make me a plagiarist? O krist, around and around. All I do is sink deeper and deeper into the morass of misery. Cant live and cant die. The eternal and perpetual torture. (125)

Non sans ironie, le personnage en se retrouvant d'un jour sur l'autre dans les mêmes conditions, un pistolet dans la bouche, se demande si reproduire systématiquement cette même scène constitue un cas de « plagiat », et il s'encourage même à ne pas

---

<sup>330</sup> Comme si le personnage était lancé dans un « 110 mètres haies » et qu'il ne nous parlait que de chacun des mètres correspondant au saut d'une haie, omettant tout le reste de la course.

« déprimer » s'il ne se tue pas, parce que demain il y parviendra peut-être.<sup>331</sup> Les pensées du personnage suivent ainsi leur cours, entre envie de vie et désir de mort, et leur articulation en termes temporels souligne seulement l'unification de ces pensées dans le sentiment du lent et inexorable ensevelissement qu'il exprime – où « All I do is *sink* » évoque l'homophonique *All I do is think deeper*. Chaque jour n'est qu'une étape de plus – « deeper » – sans importance – « and deeper » – puisqu'il s'agit de sombrer sans fin – « perpetual torture ». La mention des termes « hier » et « demain » n'ont dans ce contexte jamais vocation à ordonner son existence en bornant un jour de sa vie qu'il pourrait reconnaître comme différent des autres. Les termes se répètent comme le reste qu'ils enserrent, et forment une mécanique temporelle permettant seulement d'établir que chaque jour est identique au précédent. Et en ne servant dans son discours qu'à définir l'aspect répétitif de son existence, et sa progression écrasante d'irréversibilité, chacun de ces segments bornés par le jour et la nuit finit par s'ajouter à une vie où seule la luminosité varie. Qu'il veuille vivre ou mourir il tend toujours vers la mort, et qu'il s'agisse de la sienne ou de celle des autres, ne change probablement pas son existence aussi profondément qu'il voudrait le croire.

La contradiction essentielle de ce raisonnement vient probablement du fait qu'il a beau se dire sombrant sans fin, il sait bien qu'un jour ou l'autre, que ce soit de sa main ou non, la chute va s'arrêter : il est mortel, et c'est même la raison pour laquelle le suicide lui apparaît comme un terme à sa chute. Il en paraît convaincu quand il considère la vie après la mort comme un « tour de passe-passe » pratique utilisé par les tyrans : « Yeah, death can perpetuate tyranny. [...] Belief systems. After life. Hocus Pocus » (82). Or puisque le narrateur organise le temps pour lui, on est tenté de se tourner aussi vers lui pour résoudre cette contradiction. En effet, Genette parle du « monologue intérieur moderne, qui enferme le personnage dans la

---

<sup>331</sup> Nous allons développer la question de l'ironie. Ajoutons seulement ici, dans ce contexte liant l'espace et le temps, que lorsqu'il dit qu'il est « près de minuit » et qu'il est « encore là », l'ironie appuie ce lien. En effet, le fait qu'il mentionne l'heure précise encourage d'abord à interpréter « encore là » comme une façon de se situer dans l'espace : il est près de minuit et il est encore assis à cet endroit, un pistolet dans la bouche, alors qu'il ferait mieux d'aller se coucher. Cela étant, puisqu'il souhaite se suicider, le fait d'« être encore là » exprime aussi son regret d'être encore en vie, ce qui signifie pour lui être encore l'otage du temps qui passe. L'ironie de l'« être encore là » le place donc entre le regret d'être *statique* dans l'espace qu'il occupe à cet instant, et la volonté d'interrompre *le cours* de son existence entière.

subjectivité d'un "vécu" sans transcendance ni communication » (183). Or en séparant son texte en deux récits, Selby dans *Waiting Period* introduit un narrateur transcendant à plus d'un titre. Au-delà de ses accents « divins », il est aussi celui qui « raconte l'histoire de celui qui se raconte des histoires », c'est-à-dire le grand organisateur transcendant d'un récit entièrement tendu vers les histoires qu'on (se) raconte. Comme le réalise en effet le personnage après la mort de sa première victime, lorsqu'il réamorçait une phase de dépression, la vie est une histoire qui a besoin de se terminer pour être complète. Et lorsqu'elle se termine par une bonne histoire, cette complétude peut même se révéler très « satisfaisante » :

But no closure. Yeah, that simple, no closure. Its over...hes over... The entire situation is history. There is nothing more to be done. Hes not around anymore. No need to ever think of him. [...] A lot of vets are going to be happy when they find out. Would like to invite them all to a dinner and tell them. See their faces. The huge smiles. Listen to the jokes. The cheers. All the Barnard stories...and then the son of a bitch did this...and that... Yeah... satisfaction. Thats missing. Need closure to have it. You work so hard to achieve something, then you succeed and its like theres no reason to live. As if they gave me a watch and retired me. People live and retire. (99-100)<sup>332</sup>

La « clôture » pour le personnage rejoint étrangement l'idée de communication dont Genette souligne qu'il est privé dans son monologue. Pour que l'histoire de sa victime Barnard appartienne à l'Histoire, c'est-à-dire pour que l'épisode de l'assassinat de Barnard soit révolu et laisse place au « prochain épisode », il faut qu'il puisse la raconter à quelqu'un – « tell them » – et la voir enrichie des histoires des autres – « listen to [...] the Barnard stories ». Sans cette communication, il ne peut se libérer d'un assassinat qui demeure toujours présent pour lui parce qu'il n'est pas fini. Dans cet épisode en effet, il ne peut rien faire de plus – « nothing more to be done » – et pourtant son passé ne passe pas.<sup>333</sup> En liant dans l'esprit du personnage l'histoire de Barnard – « the entire situation » – et l'Histoire – « is history » –, Selby définit le terme « histoire », dans tous ses sens, en le dégageant de sa valeur de catalogue de faits qui sont advenus. La « distension de l'esprit » ressurgit puisque l'Histoire ne vaut pas pour ce qu'elle était, mais pour ce qu'elle continue d'être en ne se terminant que lorsqu'on la communique sous forme d'histoires. Ainsi la volonté

---

<sup>332</sup> « Vets » est l'abréviation de « vétérans ». Rappelons qu'Harry Barnard travaille pour une administration dont dépendent ces derniers pour obtenir leurs pensions.

<sup>333</sup> Idée qui peut rappeler celle du personnage de l'avocat Stevens dans *Requiem for a Nun* de Faulkner : « The past is never dead. It's not even past » (80).

du personnage de faire du passé quelque chose vouée à être oubliée, comme si rien ne s'était passé justement, naît ainsi de son échec à le faire durer dans un échange avec les autres. Tuer Barnard n'a aucun sens pour lui, parce que sans personne à qui raconter son histoire, il a le sentiment de n'avoir rien fait. Alors ne lui reste plus qu'à faire comme s'il n'avait rien fait, et oublier.

Cependant, Barnard est bien mort, et qu'« ils » sachent qui l'a tué ou non, c'est un fait qui *est arrivé*. Le problème de la disparition d'un passé qu'on ne raconte à personne n'existe que pour le personnage subjectif, et s'impose donc seulement comme le problème de son passé personnel et de sa nature d'être non communicatif : il veut qu'on l'applaudisse et l'approuve, lui. Et cela seul le narrateur le fait. Les autres le côtoient et l'oublient – « As if they gave me a watch and retired me ». Encore une fois il lie l'histoire qu'il se raconte à l'histoire d'une vie entière – « People live and retire » –, confirmant que l'enjeu véritable de cette « clôture » n'a qu'un rapport lointain avec Barnard, et engage plus précisément son existence, c'est-à-dire celle qui l'intéresse plus particulièrement. On peut notamment s'en convaincre en s'arrêtant sur le jeu des omissions propres au « stream-of-consciousness », lorsqu'il n'est pas nécessaire pour le personnage de faire figurer « again » à la fin de l'expression, « no need to ever think of him [again] », pour qu'il se comprenne lui-même. Cependant pour un autre, son récit ressemble alors à l'aveu du fait qu'il n'a jamais été question de sa victime Harry Barnard, et qu'il n'a en fait jamais pensé à lui.<sup>334</sup> La « subjectivité du vécu » dont parle Genette ne fait quoi qu'il en soit à nouveau aucun doute, et à nouveau aussi, son désir d'avoir un public à qui raconter son histoire, et d'écouter leurs histoires, rappelle l'absence d'un quelconque auditeur pour le faire dans sa réalité. Et puisqu'il ajoute, « Could tell a priest and be safe. Insane. Cant trust them » (99), on peut aussi douter des vertus d'une transcendance divine hors de sa réalité – bien qu'il mette ici en doute les prêtres, et pas l'existence de Dieu –, sans qu'on ne doute jamais de son désir de parler, et qu'on l'écoute. Le personnage est alors condamné au lent ensevelissement dans la « misère marécageuse » – « sink deeper and deeper into the morass of misery » – d'une vie sans substance qui menace de disparaître à chaque instant. En ne voulant vivre que

---

<sup>334</sup> On traduirait spontanément hors du contexte du récit du personnage « no need to ever think of him », par « il n'y a aucune raison de penser à lui ».

l'espace d'un instant, en se dégageant du temps et de tous ceux qui passent, il évacue le passé et l'avenir qui sont la substance des histoires – et d'une Histoire – qui doit durer.

Le regard du narrateur sur le personnage s'inscrit sur un plan plus narratologique dans cette problématique de la communication conçue comme « clôture », dans la mesure où l'histoire du personnage qu'il raconte complète cette dernière. En effet, dans le récit les deux voix communiquent, se complètent, et en quelque sorte, sautent cette autre clôture qui normalement doit séparer un narrateur transcendant – extra-diégétique – du personnage qu'il observe. Les interventions du narrateur qui accompagnent le récit du personnage semblent structurer d'abord sa progression chaotique à distance, à la manière de didascalies :

*He enters his house and tosses the paper on the couch, looks at the phone for a moment, then shakes his head.*

Later. Much too early. There, or not there, doesn't prove anything. Just have to call again later. (77)

En retranscrivant le discours du narrateur en italiques – forme traditionnelle des didascalies –, Selby renforce l'impression qu'il s'agit essentiellement de directions scéniques en marge du récit.<sup>335</sup> Tant qu'il s'en tient à des descriptions pratiques qui situent le personnage dans l'espace et précisent son attitude, l'enchaînement des deux discours ressemble à un texte théâtral.<sup>336</sup> Cependant le narrateur, bien qu'il affirme sa neutralité, n'est pas seulement là pour donner des directions scéniques, expliquer ses

---

<sup>335</sup> Toutes les éditions du livre ne transcrivent pas les commentaires du narrateur en italiques, telle la « Penguin Modern Classics », dans laquelle seul le « Amen » final apparaît sous cette forme. Nous n'utilisons pas la première édition de 2002 par « Marion Boyars Publishers », mais celle de 2005, qui parce qu'elle appartient à la même maison d'édition, nous paraît assez fiable pour affirmer que Selby ne concevait pas les interventions du narrateur autrement qu'en italiques.

<sup>336</sup> Où l'on rejoint la remarque de Genette concernant le « récit commençant sans guillemets » que nous mentionnions à propos du discours du personnage au chapitre « De ce qu'Harry sait du monde », et dont nous pouvons maintenant que nous envisageons l'intrusion du narrateur, citer l'amorce : « On ne doit pas méconnaître l'influence exercée pendant des siècles, sur l'évolution des genres narratifs, par ce privilège massivement accordé à la diction dramatique. Il ne se traduit pas seulement par la canonisation de la tragédie comme genre suprême dans toute la tradition classique, mais aussi [...] dans le fait que jusqu'à la fin du XIXe siècle, la scène romanesque se conçoit, assez piteusement, comme une pâle copie de la scène dramatique : mimésis à deux degrés, imitation d'imitation » (*Discours du récit*, 176). Ce problème de la « diction dramatique » qui nous occupe depuis l'examen de la dimension tragique de l'œuvre de Selby va enfin se résoudre dans l'altération de cette dernière, dans le « style » de *Waiting Period*.

actions ou sa psychologie et objectiver le monologue du personnage – rompant ainsi avec la didascalie traditionnelle :

*I look in the mans eyes, I examine his heart, and I find no fault in him. Some will disagree with much that he says, even more with what he has done, yet I see no fault in him. I judge him not. He walks, enjoys the morning, goes home and sits in front of his computer, works, and in a short time is absorbed in solving the problems and answering the questions his work presents to him this lovely morning. He will continue working until he decides to stop; he will call the hospital when he so decides. It is all up to him. (89)*

Bien qu'il affirme ne pas « juger » le personnage, il le juge chaque fois qu'il fait part de son admiration : « *Rest well your stout heart and innocent mind faultless warrior* » (147). Il ne le juge pas négativement, mais le terme qu'il devrait employer serait alors qu'il ne le « condamne » pas, car le déclarer « innocent » est encore une forme de jugement.<sup>337</sup> Dans cet extrait apparaît ce à quoi aboutit la glorification du « moment présent » dégagé de ses implications avec les autres « modalités » du présent – passé, à venir. En encourageant le lecteur à reconnaître les vertus du personnage qu'il observe en se concentrant sur un moment dégagé des autres, le narrateur ne donne pas seulement des directions scéniques en effet, mais il entreprend de diriger l'esprit du lecteur.

Le personnage est coupé de toute retraite dans le temps – il ne se souvient pas, n'arrive pas à mesurer le temps –, et en même temps il est en retrait du monde – il ne communique pas. Le narrateur arrive dans le récit comme une rupture de ce double retrait, puisqu'il voit le personnage solitaire, entend ses pensées cachées, et qu'il le place aussi dans la perspective de sa trajectoire dans le temps. La confrontation du personnage et du narrateur dans un même récit, et le rapport de transcendance qu'elle établit, peut alors être éclairée par le biais du rapport du premier à la télévision, plus particulièrement lorsqu'il est expliqué par le narrateur :

*The man is so moved by the plight of Mr Barnard that he is as yet unaware that he is home, jacket hung in the closet, tie off, collar unbuttoned, stretched out in his chair with a remote in his hand. Is the television on? He doesn't know. It is of no importance for nothing can intrude itself upon his consciousness at the moment. The remote seems to keep him in balance, to help him concentrate on his thoughts, for as long as it is solidly in his hand he searches for nothing outside himself. (62)*

---

<sup>337</sup> « Condamner » est un mot que le narrateur n'utilise par ailleurs jamais.



Le problème de la distance et du retrait se télescopent ici dans le récit du narrateur qui décrit le retrait du personnage coupé du monde – « *nothing can intrude* » – comme pouvant encore être en contact avec le monde par le biais de la « télécommande ». L'idée de retrait est encore une fois renforcée par une omission, puisqu'en disant « *a remote [control] in his hand* », le narrateur paraît insister sur l'aspect distant de la commande, plutôt que sur sa fonction de contrôle de la télévision. On peut même se demander si le personnage en retrait ne tient pas seulement « quelque chose de lointain » entre ses mains – « *a remote [something we can't name for the moment] in his hand* ». <sup>338</sup> Lorsque le narrateur ajoute, « *The remote seems to keep him in balance* », c'est comme si le « lointain », le monde à distance, était un contrepoids à l'esprit du personnage, d'autant que puisqu'on n'est pas sûr que la télévision soit allumée – « *Is the television on?* » –, la télécommande comme celle qu'elle commande perdent de leur poids en tant qu'objets. Ainsi, on peut douter qu'il soit seulement question de l'objet télécommande permettant au personnage assis de garder un équilibre physique, ce deuxième emploi de « remote » sans que l'expression soit complétée par le mot « control » redoublant par là-même plus certainement l'idée de distance, que celle de contrôle – n'ayant de toute façon rien à contrôler si la télévision est éteinte, et puisque le personnage ignore de toute façon cette dernière. <sup>339</sup> Cependant, le contrôle à distance qu'implique la télécommande d'une télévision donne l'impression que le personnage existe en retrait du monde, de l'époque dans laquelle il vit, et souhaite quand même agir sur elle. Comme encore une fois le narrateur précise qu'il s'agit d'un moment isolé – « *at the moment* » –, et que comme on l'a vu le personnage n'est pas toujours imperméable au monde – et spécialement celui que lui présente la télévision –, il faut s'interroger sur ce que dit ce rapport du retrait et de l'action par le biais du contrôle –

---

<sup>338</sup> On sort ici de la forme d'omission du « stream-of-consciousness » qui rend difficile l'interprétation des propos du personnage pour quiconque n'est pas le personnage. L'omission ici est interprétée identiquement par les gens qui partagent une même culture, et *n'importe qui* comprend la formule « remote » quand il est question de télévision comme signifiant « remote control ». Cependant, même si l'expression est figée par l'usage et paraît facilement identifiable, on peut quand même s'interroger, dès qu'il y a omission, sur les raisons de l'interprétation logique spontanée de l'ensemble dont il manque une partie, et même être tenté d'essayer au moins de savoir pourquoi le terme omit ici est « control », et pas un autre.

<sup>339</sup> Nous ne ré-insistons pas sur la relation précise du personnage à la télévision lorsque par contre, il est attentif aux voix qu'elle véhicule, qui a déjà fait l'objet d'une étude particulière précédemment dans notre étude.

ou plutôt, ce que nous avons nommé « l'impression de contrôle ». Tant que le personnage à l'impression de pouvoir contrôler le monde à distance, comme on décide d'agir sur la télévision à n'importe quel moment quand on a la télécommande dans les mains, il peut tranquillement divaguer et suivre le cours de ses pensées. Ce mode de progression est traduit dans le récit par l'enfermement du personnage dans le « *perpetuum mobile* » de son monologue intérieur.<sup>340</sup> En effet, s'il lui arrive de douter parfois, et d'évoquer les vertus de la communication pour « clore » un moment, il ne communique jamais. Le narrateur paraît voir dans cette trajectoire du personnage une charge héroïque, et dans chacun des bonds qu'il observe un pas de plus vers un idéal merveilleux, mais en complétant son récit par le sien, le narrateur raconte une autre histoire que celle que se raconte le personnage.

#### *b) Le mythe du progrès*

L'horizontalité du récit prend de plus en plus les allures – et l'allure, le rythme – d'une progression humaine altérante pour le personnage, alors que la verticalité du récit ferait apparaître une force transcendante tentant de prouver en quoi la progression du personnage « l'améliore », le rend meilleur. La simple tentative de mise en ordre méditative du personnage n'est pas équivalente à celle du narrateur, qui cherche de plus en plus à *imposer* un ordre (transcendant). Il finit par ne plus même faire semblant d'être un commentateur neutre lorsqu'il s'adresse directement au lecteur, l'invite à réfléchir et à ne pas seulement comprendre le personnage, mais à le *bien* comprendre :

*And thus a sacred plea from the man as he experiences the anguish of human condition. Have you not seen it everywhere, most especially within yourself? It is simply part of the dilemma... contradictions, vacillation, confusion, self-deception, he is but a man. [... This morning] no shaking of fist at the world, just the simple recognition that another day has started, a day that may possibly bring to an end all his days. Yet I still think not. I have yet to see fault within the man. I say this even as he once again puts the barrel of the gun in his mouth, closes his eyes and tries to force his finger to pull the trigger. Another painful, boring day, pitiful and arduous. A day almost indistinguishable from the previous one, different only as each day is always new, the pain new yet old and endless. (128-129)*

---

<sup>340</sup> En latin, « *perpetuum mobile* » signifie « mouvement perpétuel », et cela nous intéresse aussi, le terme peut désigner un thème musical qui peut se répéter à l'infini.

Le discours du narrateur prend instantanément des accents ouvertement mystiques – « *And thus a sacred plea...* » –, et se confirme l'impression que malgré ce qu'il dit, il est bien là pour juger le personnage : « *I have yet to see fault in the man* ». Il se présente comme scrutant et décortiquant chacun des instants du personnage – « *yet* » au sens de « à cet instant » –, pour trouver une « faute » pouvant entraîner sa condamnation. Mais alors qu'il scrute le personnage, il « se retourne » et apostrophe le lecteur et viole même son intimité : « *Have you not seen it everywhere, most especially within yourself?* ». La question rhétorique est un premier appel à reconnaître le personnage comme un homme en proie à « l'angoisse » propre à la « condition humaine », et le premier seuil de l'universalité de cette condition – « *everywhere* » –, ouvre directement sur la conscience du lecteur que le narrateur menace de scruter aussi. La dialectique de l'ordre et du chaos mise en place dans le récit entre les monologues du narrateur et du personnage ouvre donc sur le rapport de l'universel et de l'intime, où l'universelle angoisse se sédimente en chacun sous la forme du chaos intime tissé de « contradictions, de vacillement, de confusion et de la façon dont on se ment à soi-même ». Le narrateur va jusqu'à dire au lecteur qu'il est peu probable que le personnage se suicide – « *Yet I still think not* », où « *yet* » a le sens de cependant cette fois –, car il faut d'abord qu'il trouve une faute en lui. Il lie ainsi ouvertement le sort du personnage à ses délibérations, et se donne droit de vie et de mort sur sa créature.

Il est même encore plus direct ensuite – gagnant en confiance avec le temps peut-être –, lorsqu'il expose son jugement en reprenant les termes utilisés par Pilate, strictement religieux cette fois puisqu'extraits du Nouveau Testament.<sup>341</sup> Quand après avoir tué quatre membres du jury le personnage sort marcher un soir, le

---

<sup>341</sup> On lit dans ST. LUKE, au verset intitulé « *Jesus before Pilate* » : « *And they began to accuse him, saying, We found this fellow perverting the nation, and forbidding to give tribute to Cæsar, saying that he himself is Christ a King. And Pilate asked him, saying, Art thou the King of the Jews? And he answered him and said, Thou sayest it. Then said Pilate to the chief priests and to the people, I find no fault in this man* » (23, 2-4). Puis dans « *Pilate's Judgment* » : « *Ye have brought this man unto me, as one that perverteth the people: and, behold, I, having examined him before you, have found no fault in this man touching those things whereof you accuse him* » (23, 14). C'est aussi devant « *you* » – nous en l'occurrence – que le narrateur à la façon de Pilate, « examine » cet homme, et le trouve « sans faute ». Il s'éloigne ainsi de l'image d'un Dieu et se rapproche de celle d'un homme qui finalement, quoi qu'il en pense, « s'en lave les mains » et laisse l'homme à son châtement terrestre. Mais nous y reviendrons, puisque ce parallèle fait par contre ouvertement un « *Jesus* » du personnage.

narrateur déclare : « *Truly I say to you, I find no fault in this man. [...] The Blessings of the night are upon you my son. Truly I say to you you shall prosper in all your endeavors in my name* » (179). La nuit « Bénit » le personnage comme seule une divinité bénit – on notera la majuscule –, puis survient la désignation du personnage qui a longtemps été « the man » et qui en cette fin de récit s’est transformée en « *my son* ». Puis enfin, l’encouragement à « prospérer » en son « nom » est la touche finale au portrait que fait de lui-même le narrateur, qui se considère comme une figure divine, ou en tout cas comme le grand démiurge du récit.<sup>342</sup> Cependant dans ce contexte, puisque le personnage est « béni par la nuit » et qu’il est aussi béni par le narrateur lorsqu’il est encouragé à « prospérer en son nom », l’assimilation de ce dernier aux ténèbres l’éloigne du rôle strictement positif et lumineux du Dieu que les hommes qui ont la foi aiment à voir veiller sur leur vie. Dans cet extrait aussi, lorsqu’il s’adresse d’abord directement au lecteur – « *I say to you I see no fault* » – puis qu’il répète le pronom personnel pour désigner le personnage – « *upon you my son* » –, la troisième phrase qui accole deux fois le pronom personnel devient problématique : « *Truly I say to you you shall prosper in my name* ». Le narrateur s’adresse virtuellement aux deux « you » qu’il vient de mentionner, c’est-à-dire au lecteur – référent de « you » dans la première phrase –, et au personnage – référent du même pronom dans la seconde. À ce moment là, le personnage comme le lecteur sont plus qu’également soumis à l’angoisse humaine face à l’existence : ils sont tous les deux en proie à la rhétorique du narrateur qui leur promet un avenir prospère, pourvu qu’en chaque instant qu’ils vivent, il puisse les juger sans faute.

Dans le *Réenchantement du monde*, Michel Maffesoli considère le « Mythe du progrès » comme le « paradoxe du prométhéisme judéo-chrétien qui fait du futur le seul élément temporel valable » (62). Le paradoxe tient au fait qu’en envisageant seulement l’avenir on se coupe du passé et du présent, et en invoquant un bonheur « futur » par exemple, parce qu’il est *seulement* futur, on se prive d’un bonheur qu’on pourrait vivre au présent. Pour Maffesoli, cela en fait « l’instrument on ne peut

<sup>342</sup> Nous nous en tenons à « figure divine » et non pas « Dieu », car s’il se prend apparemment pour « Dieu », le cas de ce narrateur ambigu est trop problématique pour le nommer encore – chose qu’on vient de le voir, il ne fait pas lui-même : « In my name ». Où ressurgit donc la problématique de l’anonymat avec « Dieu », celui qu’on ne nomme pas et peine par là même à définir. Chez Selby, c’est sans doute « Lui » l’obsession qui les contient toutes – l’obsession du temps qui passe comme les autres.

plus fonctionnel de la dévastation du monde », justement parce qu'il est le moteur d'une morale qui « repose sur une vérité universelle, celle du progrès continu de l'humanité vers un paradis. Que ce dernier soit céleste ou terrestre ne change rien à l'affaire » (62). Chercher le « paradis » dans l'avenir uniquement livre le présent au chaos qu'on ne regarde plus, les yeux fixés sur le lointain. Quelques-unes des dernières lignes du livre, sanctionnées par le « Amen » du narrateur, témoignent de cette détermination très « judéo-chrétienne » à laquelle s'en remet finalement le personnage :

Kick back for a few weeks, let these last months go... humm, year or so actually. What do you know? Yeah, let it drain away. Refresh my body, mind and spirit. Sort of empty myself out so Providence can show me the way to my next venture. Yowza, yowza, yowza... (204)

À l'origine de ce « mythe du progrès » serait donc la négation du passé – « empty myself out » –, l'inattention au présent – « what do you know? », autrement dit : « peu importe » –, et la croyance dans la seule tension vers l'avenir. Mais dans cette seule tension se confondent le progrès en tant qu'avancée indéterminée dans le futur, et une autre forme de progrès, conçu comme une amélioration qui vaut qu'on se réjouisse – « to my next venture. Yowza, yowza, yowza ». <sup>343</sup> Selon Maffesoli cependant, « Le mythe procède par intuition, il repose sur l'instinct, il est fait d'images partagées. Il est, essentiellement, mosaïque. Les vérités qui l'animent sont intérieures. Toujours tributaires des situations concrètes, elles sont *toujours momentanées* ». Il distingue donc le mythe de « l'idéologie du progrès, [qui] par contre, est maladivement discursive ; elle a la brutalité du concept » (62, je souligne). Ainsi si la méthode du personnage paraît bien relever du mythe constructif, intuitif et momentané, il lui manque tout de même une certaine forme d'articulation sans laquelle l'instinct le projette dans un avenir qui ne sera pas moins chaotique que son présent.

Cependant, le mythe est aussi « tributaire des situations concrètes », et le personnage comme narrateur se font un devoir d'éliminer les situations concrètes de leurs équations. Pour désigner son ordre de marche, la raison qui le pousse en avant, le personnage fait régulièrement appel à la providence, depuis le départ. Seulement

---

<sup>343</sup> « Yawza » est une variante de « Yes sir! », utilisée familièrement pour signifier une certaine forme d'enthousiasme.

son changement d'idées au moment du problème informatique qui l'empêche d'avoir son arme lui inspire d'abord une question : « Someone elses error gave me the time to see mine. Providence? » (37). Au fil de son récit, il se fait par contre de plus en plus affirmatif : « Always regret when I go against that intuitive sense. Providence never misleads » (171) – ou encore, « let Providence guide me » (160). C'est à cette « intuition » qu'en appelle le personnage quand il glorifie l'attention à l'instant. En se dégageant du temps, en se dégageant de l'ordre temporel au-delà de l'instant, il lui faut faire appel à un ordre transcendant pour diriger ses pas. C'est aussi l'idée de la providence, et cette même croyance dans l'intuition qui motivent le personnage lorsqu'il dit : « How can people deny the existence of God? Madness. Divine order is so obvious. Could be. Divine order could be perception » (88). Le personnage n'est pas à une contradiction près, mais dans la manière dont il s'attaque à l'église en tant qu'institution humaine, il faut voir d'abord la manifestation de sa méfiance vis-à-vis des hommes, et non sa haine de Dieu. « L'angoisse » universelle qu'inspire à l'homme l'existence éveille chez lui un besoin de croire indépassable qu'il ne veut pas réduire à la façon dont il pense que ses contemporains croient. Si l'on a déjà étudié ses problèmes de perception en termes de construction du monde au quotidien, la question de la transcendance étend maintenant le problème au concept de construction du monde dans son « éternelle présence ». La question de l'ambiguïté du statut du narrateur se complique alors notamment dans son rapport avec la providence, et à défaut d'en faire un « Dieu » ou un « Diable », son statut d'homme providentiel en fait tout de même un grand ordonnateur du monde – et pas seulement de celui du personnage.

Dans *Temps et récit I*, Ricœur explique : « La spéculation sur le temps est une rumination inconclusive à laquelle seule réplique l'activité narrative. [...] Seule la transfiguration poétique, non seulement de la solution, mais de la question elle-même, libère l'aporie du non-sens qu'elle côtoie » (21). Selby n'est pas le premier à chercher à comprendre, ni le premier à chercher à écrire pour comprendre. Nombreux sont ceux qui ont voulu comprendre sans toutefois parvenir à s'expliquer. Mais au niveau du récit de *Waiting Period*, il montre d'une part la « rumination inconclusive » du personnage, et d'autre part « l'activité narrative » structurante du narrateur, et la « transfiguration poétique » qu'amorce parfois le personnage butte

régulièrement sur la logique stricte et conclusive du discours narratif. En somme le personnage veut croire, alors que le narrateur croit déjà. À ce propos, Albert Gérard rapporte ces mots d'Hawthorne lorsqu'il disait de Melville : « Il est incapable et de croire et d'être heureux dans son incroyance ; et il est trop honnête et trop courageux pour renoncer à tenter de faire l'un ou l'autre ». Gérard complète en disant,

Cette dernière phrase nous mène au cœur même de la personnalité de Melville. Au cœur de son œuvre, aussi, dont les héros sont mus par un élan, un orgueil qui, avant eux, s'étaient incarnés en Prométhée et en Faust : l'élan vers un absolu qui ne peut être que surhumain, et l'orgueilleuse volonté d'y accéder par des moyens purement humains. (*Tambours du Néant*, 56)<sup>344</sup>

Dans *Waiting Period*, Selby donne corps à cette alternative au fur et à mesure qu'il désincarne son personnage et le rapproche du narrateur qui l'observe. Le récit du narrateur est celui d'un être qui explique qu'il croit à l'absence de faute de « son fils », alors que les pensées du personnage sont celles d'un être livré aux affres de son incroyance, livré à une providence qui l'emmène au hasard. Et comme dans le cas de Melville, cette dialectique est une tentative portée par un élan déraisonnable vers un absolu que n'expliquera sans doute jamais de façon satisfaisante aucun narrateur. Par contre certains parviendront à l'évoquer, et des personnages transmettront un peu de la force de cet élan mythique qui s'il est un progrès, vaut surtout parce qu'il est mouvement.

Ravnant et Kielce dans leur recueil de textes ayant trait à la création du monde *Cosmogonies*, décrivent la construction des mythes fondateurs en des termes qui sont aussi loin d'exclure Selby du « cercle des amateurs du mythe ». À défaut d'être fondateurs, les récits de Selby empruntent au mythe le motif fondamental de la relation du personnel à l'universel, et atteignent même peut-être une dimension mythique en tant que variations sur un thème mythique. Ravnant et Kielce expliquent notamment que,

si certains textes sont plus transparents et démontrent une vocation symbolique plus évidente, plus difficile à verrouiller dans les limites et dans les normes d'un récit « objectif », tous les mythes participent de cette double nature qui leur

---

<sup>344</sup> Il ajoute plus loin, « Moby Dick est la tragédie de l'homme qui abandonne son existence animale, quitte la terre ferme et ses appâts, pour se lancer sur les mers inconnues de l'esprit » (60). C'est sans doute sur une de ces « mers » – quand bien même se serait-elle réduite à « un marécage » au fil du temps – qu'est lancé le dernier personnage de Selby.

donne une richesse et une complexité inépuisables, en leur permettant de se renouveler sans cesse, de s'adapter à toutes les époques et à tous les contextes culturels. Lieu géométrique de l'inconscient individuel et de l'inconscient collectif, le mythe concerne chacun dans sa relation à la totalité, tout comme il figure ou mime une certaine manière, pour la totalité, d'être contenue en chacun. (9)

Il ne faut pas perdre de vue l'étymologie du terme « mythe » (muthos), qui signifie récit. La mise en ordre et la mise en intrigue sont étroitement liées, et en confrontant le récit intime de son personnage avec le récit à la portée universelle de son narrateur, Selby met en jeu dans « le lieu géométrique » qu'est le récit, « l'inconscient individuel » de l'un et « l'inconscient collectif » auquel renvoie l'autre. C'est une façon adaptée à son époque de confronter son personnage avec le monde, et d'illustrer par des voies différentes, une quête de conciliation mythique unique. Les accents mystiques du narrateur qui répond aux interrogations du personnage, parce qu'ils n'en font pas un « Dieu » pour autant, ouvrent même la voie à une interprétation psychanalytique du récit de *Waiting Period* – que nous ne feront qu'évoquer ici, et ne développeront de toute façon pas sur un plan psychanalytique. Le narrateur se présente parfois comme la conscience du personnage qui chercherait à justifier ses actes, dans une sorte de fausse confession rétrospective, mais rédigée au présent pour brouiller les pistes. Le vocabulaire religieux qu'il emploie signifierait alors le retour systématique de la morale judéo-chrétienne dont le personnage essaye désespérément de se débarrasser, et qui finalement, a toujours le dernier mot – « Amen ». Cette réconciliation étonnante fera l'objet d'un point particulier, après qu'on aura précisé en quoi le discours du récit de Selby tend vers la « transfiguration poétique » dont parle Ricœur, et comment cette transfiguration passe par la perpétuelle réinvention du mythe.





## Chapitre 8

### Temps et contretemps : Mythes et réalités

Le mythe est un récit, et aujourd'hui le sens commun en fait un récit qui s'oppose à la réalité, comme lorsqu'on parle d'une multitude de choses douteuses qu'on trouverait « entre mythe et réalité ». Jean-Louis Backès cite parmi ces choses « la fuite des cerveaux, les Amazones, les aphrodisiaques, les martiens, ... » (10) et utilise cet exemple pour entamer l'étude du mythe dans son essai *Le mythe dans les littératures d'Europe*. Comme nous l'avons déjà noté au sujet de la tragédie, le mythe fait partie de ces termes qui résistent à la définition, et Backès fait ce constat en relevant que cet effort de définition est rendu d'autant plus pénible qu'« aujourd'hui, le mot “mythe” intéresse un grand nombre de disciplines [... et] a, de plus, un emploi constant dans la langue courante ; il sert à désigner toute représentation verbale qui ne correspond à rien dans la réalité » (10). Pour définir le terme aujourd'hui, il faudrait étudier chacun des sens qu'il véhicule dans chaque discipline, et soumettre ces sens au sens commun qui par définition, devrait être commun à tous – en étant bien conscient que tout commun qu'il soit, il n'en est pas pour autant indiscutable et universellement vrai. L'objet n'est cependant pas pour nous de redéfinir le mythe, et la discipline qui nous intéresse plus particulièrement – comme Backès dans son essai – est la littérature. Comme nous le notions à propos du cliché, il s'agit d'étudier la façon dont en s'inscrivant contre la réalité, le mythe n'est pas réductible à un mensonge, quelque chose de faux et de simplement irréel. C'est donc en tant que récit, c'est-à-dire comme n'importe quel récit, en tant que forme essentiellement suspecte d'irréalisme, que le mythe est pertinent quant on en vient à étudier l'œuvre de Selby. Si une œuvre de fiction est toujours irréelle en effet, elle n'est pas toujours mensongère.

Rapidement Backès renvoie à la Grèce antique, à ses savants et ses poètes pour expliquer l'origine du mot mythe – « muthos » –, « car ce sont des poètes qui sont d'abord en cause » (29), et des savants qui ensuite ont tenté d'expliquer leurs récits.<sup>345</sup> Or parmi tous les conteurs d'histoires, quand on en vient à parler de réalisme, les poètes sont les plus suspects de tous. D'autre part, dans *Formes simples*, André Jolles parle de « mythe relatif », non « véridique » mais « vraisemblable », pour parler d'« un homme qui tente d'expliquer à la manière du Mythe, et sous la forme d'un mythe, un phénomène [...] que ses connaissances ne suffisent pas à expliquer » (89). La relativité et la vraisemblance de ce nouveau mythe en font le mode d'expression d'un savoir discutable, qui justement parce qu'il est discuté ne peut être relégué au rang d'une simple ineptie, objet des délires d'un homme qui divague et qu'on peut négliger. Comme la dialectique de l'ordre et du chaos dans *Waiting Period*, celle de l'irréalité et de la vraisemblance chez Selby a trait au temps qui passe. Le mythe fondateur porteur de vérités éternelles chez un croyant, devient le créationnisme comme mythe grossier pour un darwiniste convaincu, mais quel que soit le point de vue, le temps passe, et le mythe demeure comme la meilleure façon que l'homme ait trouvée pour en étudier la progression. À chaque fois « l'homme tente d'expliquer » une origine que « ses connaissances ne suffisent pas à expliquer ». Ce mystère de l'origine des temps est peut-être inexplicable, mais de tous temps, et à contretemps souvent, c'est en le mythifiant que des hommes ont tenté de l'expliquer quand même.

---

<sup>345</sup> Backès note que « le mot “mythologie” qui est passé, lui, dans le latin, a longtemps eu ce sens d’“explication” ou “interprétation” des fables mythologiques. Or ces techniques d’interprétation ont été mises au point par des savants dans la Grèce préchrétienne. Il n’est pas mauvais d’en avoir une idée, ne serait-ce que pour les comparer aux techniques modernes, qui, d’une certaine façon, en dérivent » (26).

## A/ Mythification, mysticisme et mystification

### a) *Des origines et des espèces : mythe, légende et histoire*

Dans son ouvrage de référence, Darwin parle d'une seule origine pour plusieurs espèces, or si l'histoire de l'humanité nous intéresse plus particulièrement, on peut s'arrêter sur au moins une deuxième origine – en plus de celle que Darwin place au début de l'évolution – de cette seule espèce : la Genèse biblique. C'est cette seconde qui saute aux yeux dans les ouvrages de Selby, et qui en occulterait presque la première, pourtant également essentielle. Or dans leur introduction à *Cosmogonies : Les grands mythes de création du monde*, Ravignand et Kielce placent d'emblée le créationnisme judéo-chrétien au rang de mythe. Selon eux la Bible est une Histoire, une somme d'histoires, et à ce titre ils proposent deux lectures différentes de ce mythe soumis à interprétations :

Ces horizons antinomiques, extérieur et intérieur, se rejoignent pourtant dans une dimension qui est celle du mythe.

Tout récit mythologique peut être lu et compris selon deux modes foncièrement différents. La Bible nous en offre un exemple flagrant. On peut s'en tenir à une interprétation strictement littérale de l'histoire d'Adam et Ève, dont la désobéissance entraîne l'humanité dans la chute et le péché, la souffrance et la mort. Dans une tout autre compréhension, Adam et Ève, en goûtant le fruit de l'arbre de la connaissance du Bien et du Mal, s'exilent eux-mêmes de l'Unité divine, et basculent dans le monde de la dualité, qui est celui des contraires : noir-blanc, bonheur-malheur, vie-mort, etc. Ils mettent ainsi en marche le mouvement universel impliquant les antagonismes, les violences, le caractère inéluctablement conflictuel inhérent à tout processus dualiste.

Le pouvoir spécifique du mythe consiste précisément à jeter un pont entre le temps et l'éternité, ou plutôt entre l'historique et l'atemporel, entre l'extérieur et l'intérieur, le centre et la périphérie. (8-9)<sup>346</sup>

---

<sup>346</sup> On peut préciser ce qu'ils entendent par « horizons antinomiques », et la perspective dans laquelle après eux et bien d'autres, nous nous plaçons : « La démarche extérieure consiste à rechercher une description objective – quelles que soient les conclusions et les croyances, matérialistes ou spiritualistes – quasiment historique : le monde a commencé à tel moment, sous telle impulsion et selon telles modalités. Cette genèse est une réalité intrinsèque, indépendante de la pensée qui s'efforce d'en percer le mystère et d'en définir la nature. L'approche intérieure souligne l'antériorité du questionneur par rapport à sa question. [...] Au lieu de : "Comment et pourquoi se constitue le cosmos ?", on demandera : "Comment et pourquoi se constitue la conscience questionnante ?" Les origines du monde-objet ne sont pas dissociables des origines du moi-sujet » (8). L'objectif de ce chapitre est d'étudier ce lien que Selby n'a cessé

Faute de définition fiable, le mythe paraît au moins être reconnaissable à ses fonctions, et parmi elles, celle de réconciliation par l'exemple. Or cette réconciliation a une caractéristique particulière, qui paraît revenir chaque fois qu'on en vient à la mettre en cause au cœur du mythe : elle maintient la discussion ouverte. Cette tentative de rapprochement de termes antinomiques ne passe pas par l'affirmation de l'un sur l'autre, ni par leur réduction à un troisième, mais par leur coprésence. Le mythe est donc un mouvement dialectique où l'on retrouve la question de la dualité que voient dans la Genèse Ravignani et Kielce, mettant en jeu à la fois une structure d'ensemble « extérieure » – le mythe comme récit historique des origines de l'homme – et structure particulière « intérieure » – le mythe comme mise en scène atemporelle de l'éternelle question des origines. Le mythe met en forme le fonctionnement duel de l'esprit humain, en donnant vie à la confrontation de deux idées qui paraissent s'exclure – la situation exacte du moment de l'origine, et le « toujours déjà là » de l'origine – dans un seul récit. Dans le mythe en somme, des personnages imaginaires animent différemment une seule et même quête réelle de connaissance.

Jean-Louis Backès, entre autres approches, tente de définir « le flou » qui entoure le mot mythe par rapport à ses synonymes, et parmi eux il cite « la légende » et la « fable », arguant que « dans certains contextes, ils sont exactement interchangeables. On peut dire : “cela n'existe pas” ; “c'est une légende” ; “c'est un mythe” ; on peut aussi dire, avec un soupçon d'archaïsme : “c'est une fable” » (14). Il ne vise pas à établir leur exacte synonymie, et considère simplement qu'il est utile dans la définition du mythe, de relever d'autres termes et montrer que « leurs aires sémantiques se recoupent parfois » (16). La question de Dieu et de l'origine de l'humanité est donc un mythe dans un premier sens : tant qu'aucune preuve n'atteste de leur existence, cela « n'existe pas ». Mais tant qu'il y aura des hommes pour s'interroger sur *la possibilité* de leur existence, cela sera aussi un mythe dans un second sens, parce qu'il est toujours possible que cela existe. Et c'est en ce sens que Selby réconcilie tout à fait les termes « mythe », « légende » et « fable », en leur prêtant une seule aire sémantique où cohabitent tous leurs sens. Cette aire

---

d'explorer entre l'intérieur et l'extérieur d'un individu, en trouvant dans le mythe un récit s'attachant à réconcilier des termes de prime abord antinomiques.

sémantique, c'est celle déployée par l'homme pour raconter son histoire. Dans *Mimésis*, Auerbach relève ainsi à propos de Jacob dans la bible qu'il vieillit, et a donc une histoire :

L'homme âgé, dont nous savons comment il est devenu ce qu'il est, est plus fortement individualisé que l'homme jeune ; car c'est seulement dans le cours d'une vie riche d'évènements de toute sorte que les hommes se différencient et se particularisent ; et c'est cette histoire de l'individu que l'Ancien Testament nous présente comme la formation de ceux que Dieu a choisi pour un rôle exemplaire. [...] Cependant leur grandeur, qui surgit de l'humiliation, confine au surhumain, elle est une image de la grandeur de Dieu. On ressent fortement combien l'amplitude de leur destin, qui oscille comme un pendule, se rattache à l'intensité de l'histoire personnelle – ce sont justement les circonstances extrêmes où nous sommes abandonnés et désespérés au-delà de toute mesure, ou bien les circonstances où nous sommes élevés et favorisés au-delà de toute mesure, qui marquent notre être, si nous leur survivons, d'un sceau particulier où se reconnaît le résultat d'une existence et d'un développement pleins de richesse. Et très souvent, presque partout, ce facteur de développement confère un caractère historique aux récits de l'Ancien Testament, même quand il ne s'agit que d'une tradition légendaire. (27-28)

Selby raconte l'histoire de personnages qui paraissent sans histoire, qui paraissent ne pas vieillir, parce qu'ils leur manque la dimension historique qu'Auerbach voit dans le développement du personnage. Ils oscillent tout autant que ceux qui vieillissent, mais le rythme du « pendule » est plus rapide, et aux évènements qui « élèvent » ou laissent à « l'abandon » ont succédé *les sentiments* « d'élévation » et « d'abandon » qui se succèdent peut-être aussi souvent dans une journée d'un de ses personnages, que dans la vie entière d'un Jacob « exemplaire » et « vieillissant ». Les lectures historiques – extérieure, temporelle – et légendaire – intérieure, atemporelle – se côtoient également dans ses œuvres, mais Selby inverse les proportions de l'Ancien Testament. Au besoin de savoir « comment il est devenu ce qu'il est » pour qu'il soit « individualisé », dont le personnage biblique à besoin pour se « différencier », se « particulariser », et en un mot, se complexifier, Selby substitue un personnage qui « est ce qu'il est ». L'Ancien Testament « réalise l'irréaliste » en accentuant la dimension historique d'un mythe à grands renforts de détails spécifiques – Dieu a créé le monde, ça s'est passé ainsi –, alors que Selby « déréalise le réaliste » en accentuant la dimension mythique de chacun à travers l'histoire d'un homme – tout le monde pense au sujets qu'abordent les personnages de Selby, mais tout le monde ne les pense pas dans les mêmes termes. Le flux des pensées du personnage se substitue au « cours d'une vie riche d'évènements », ces premières introduisant une

irréalité fantasmée dans *un récit réaliste* – un homme pense –, là où ces secondes apportent une impression de réalité à *un récit irréaliste* – il existe un créateur omnipotent quelque part qui a créé le monde comme un artiste crée une œuvre.

Les personnages de Selby sont en quête d'un mythe pour justifier leur existence, alors que l'Ancien Testament est une quête d'existences pour justifier un mythe, mais à chaque fois les dimensions mythiques et historiques, bien qu'on puisse les distinguer artificiellement, restent inséparables. Au même titre que la Genèse biblique, la genèse darwinienne par exemple, donne une réponse extérieure à l'origine de l'espèce humaine parce que le scientifique observe l'espèce humaine – entre autres – et donne les résultats de son étude objective. Pourtant le caractère toujours fuyant de cette origine ne sauve pas cette deuxième genèse d'une forte charge mythique, et le résultat idéalement objectif du scientifique est encore une interprétation. La théorie de l'évolution, en effet, ne fait que rendre compte d'un progrès particulier, et hasarde une origine à ce progrès comme l'Autre Genèse. C'est précisément par le biais de la confrontation de la Genèse biblique et de la genèse darwinienne, de ces deux variantes sur le thème de l'origine de l'espèce humaine, que Selby construit son nouveau mythe.<sup>347</sup> Ainsi, si au début du vingt et unième siècle de nombreux hommes s'accordent sur le fait qu'il est plus probable qu'ils aient évolué biologiquement sans impulsion divine initiale, la question de l'origine de cette évolution reste problématique.

C'est notamment par la question de l'animalité qu'apparaît le plus clairement ce lien mythique entre ces deux genèses, et c'est en tout cas le problème de « l'homme-animal » qui les réunit dans l'œuvre de Selby. On peut notamment s'arrêter sur deux épigraphes particulièrement symptomatiques, puisqu'il s'agit de celle qu'il a utilisée pour introduire la première nouvelle de son premier livre – « Another Day Another Dollar » –, et de celle qui est inscrite sur la page précédant le début de son dernier roman. On trouve ainsi avant de lire les premiers mots de Selby dans *Last Exit to Brooklyn* un extrait de l'Ancien Testament qui lie « l'homme » à la

---

<sup>347</sup> Où « nouveau » ne signifie pas qu'il réinvente en totalité une nouvelle forme, mais qu'il poursuit une discussion ouverte depuis que l'homme discute, et se demande d'où il vient. Plutôt que de parler de « nouveau mythe » à chaque fois qu'un auteur en fournit une nouvelle version, sans doute vaudrait-il mieux parler de « mythe à nouveau », quand on reconnaît dans l'histoire d'un personnage une réponse différente à une même question : celle de l'origine et du sens de l'histoire de l'homme.

« bête » dans la figure de la créature mortelle, et qui insiste sur leur égale soumission à « la vanité des choses » :

*For that which befalleth the sons of men befalleth beasts; even one thing befalleth them: as the one dieth, so dieth the other; yea, they have all one breath; so that a man hath no preeminence above a beast: for all is vanity.*  
Ecclesiastes 3:19<sup>348</sup>

Et avant d'entrer dans le flux des pensées du personnage de *Waiting Period*, on trouve l'extrait d'un ouvrage sans doute moins canonique, pas plus précisément daté que la Bible, et dont le titre est déjà évocateur : *Anatomy and Evolution of Universal Madness*. Les mots « anatomy » et « evolution » peuvent le rapprocher d'un ouvrage aux visées généralement scientifiques par le premier, et plus précisément darwiniennes par le second. Dans cet ouvrage, un certain Gottfried Llewelyn-Jones écrirait en tout cas ces mots, que Selby reprendrait entre guillemets :

'Everything has a purpose on this earth, and all things fulfill their purpose – seaweed, dung beetles, parasites – without agonizing or questioning. We are the only part of Creation that is blinded by desires and thus ignore our particular purpose, individually and collectively, and spend our lives in mad pursuit of nothingness'

La mention entre tirets de différentes espèces de formes de vie accentue l'effet scientifique du texte, le faisant ressembler à l'étude spécifique qu'un naturaliste aurait menée à proximité d'un environnement marin – il aurait pu trouver ses « algues » sur les rivages des îles Galápagos, pourquoi pas. Comme une réplique à l'extrait tiré de l'Ancien Testament qui ouvre l'œuvre de Selby, le scientifique prend

---

<sup>348</sup> Et la deuxième nouvelle de *Last Exit to Brooklyn*, « The Queen Is Dead », l'histoire du transsexuel Georgette, est précédée par un extrait de la Genèse : « *So God created man in his own image, in the image of God created he him; male and female created he them* » (Genesis 1:27). On peut d'abord y voir au regard de l'histoire qu'il introduit une restauration sarcastique de l'unité divine dans la figure, révoltante pour le dévot, du transsexuel – à la fois « he » et « she » dans un seul être. Cependant on trouve aussi une contradiction fondamentale avec les propos du prêcheur dans L'Ecclesiaste, puisque on peut lire juste avant cet extrait dans la Genèse (1:26), « *And God said, Let us make man in our own image, after our likeness: and let them have dominion over the fish, [...] and over the cattle, and over all the earth, and over every creeping thing that creepeth upon the earth* ». L'homme est d'abord présenté comme devant régner sur la bête – « Genesis » –, puis ensuite comme son égal – « Ecclesiastes ». Dans la Bible donc, on relève que l'expulsion du Jardin d'Eden signifie aussi la fin du règne de l'homme sur la terre et les animaux. La genèse scientifique pour sa part fait de l'humanité une espèce animale parmi d'autres, à laquelle aucun créateur n'a jamais offert de régner sur la terre.

Comme nous allons le voir, chez Selby l'homme devient, pour ses personnages, une espèce inférieure à toutes les autres espèces animales. Cela non parce qu'il existe des transsexuels, mais parce que comme les autres, ces derniers sont des hommes, et donc ils pensent.



la suite du récit biblique en assimilant aussi l'homme aux autres animaux de la terre. Il prend aussi en ce sens la suite de la théorie de l'évolution de Darwin, et plus important, il s'impose comme la ponctuation logique de l'ensemble du travail de Selby en surplombant son dernier récit. Tous ces récits – mystique, scientifique et littéraire – font de l'homme une créature qui n'est exceptionnellement soumise aux affres d'une vie sans but, que parce qu'elle refuse de vivre simplement comme l'animal qu'elle est, une vie sans « questions » et « sans désirs ». La fonction du mythe de la Chute, et de la théorie – mythe – de l'évolution, s'ils ne sont pris qu'au premier degré – extérieur, historique –, s'accordent chez Selby sur le fait que c'est depuis qu'il pense et se pose des questions que l'homme est malheureux. S'il se contentait de vivre et d'évoluer à la façon d'une algue, il flotterait paisible quel que soit l'état des océans qui le portent.

Ainsi la « quête de sagesse » entamée par Selby avec *Last Exit to Brooklyn* ne se résout pas forcément dans l'interprétation littérale de la forme de sagesse que prônent l'épigraphe, et plus globalement l'ensemble de son dernier récit. Dans la Bible, au chapitre « Ecclesiastes », apparaît un verset intitulé « The Quest for Wisdom » (7:23), au sein duquel figurent ces mots particulièrement intéressants dans la perspective de l'étude de la dimension mythique des histoires de Selby : « Lo, this only have I found, that God hath made man upright; *but* they have sought out many inventions » (7:29, je souligne). Selon le prêcheur en quête de sagesse, l'homme est « honnête et droit » – « upright » –, car Dieu l'a voulu ainsi. Cependant il a trouvé sur sa route des pécheurs, et il ajoute ce « mais » qui explique cette apparente contradiction : si l'homme initialement droit est si souvent corrompu, c'est parce que les hommes sont toujours en quête « d'inventions ». Dans la mesure où cette « recherche d'inventions » clôt un passage consacré à la « quête de sagesse », elle lie l'invention et la connaissance, et elle ramène le lecteur à la Genèse où *la connaissance* du Bien et du Mal est le premier péché, comme si *l'ignorance* du Bien et du Mal suffisait à sauver l'homme de ce qu'il a nommé ainsi. Le personnage dans *Waiting Period* s'interroge ainsi sur ce qu'on pensera de ses meurtres plus tard, et fait de sa victime Big Jim Kinsey une figure christique dont le drap devient suaire :

Ha, ha, thats good... yeah, I like that: What did you do with your sheet? Hey, maybe theyll wrap them in them? A few hundred years it may look like another

shroud of Turin. That would really confuse posterity. What the hell, no reason they shouldnt be as confused as we are... Yeah, no need to try, theyll accomplish it all by themselves just as we did. E may equal MC<sup>2</sup>, but ignorance is truly bliss. (181)<sup>349</sup>

La quête de sagesse et d'invention dans la Bible est marquée par la vanité, et pour Llewelyn-Jones, le « questionnement » et les « désirs » sont causes « d'agonie ». On retrouve condensée dans l'épigraphe de *Waiting Period* l'enjeu du roman entier, où vivre au moment présent signifie finalement pour le personnage, se dégager de toute progression qui ne soit pas dirigée au hasard, c'est-à-dire dans l'ignorance. Dans ce passage l'expression « l'ignorance est une vraie bénédiction » remplace Dieu par l'ignorance, cette dernière « bénissant » l'homme à la place du premier. L'expression ne signifie donc pas la suppression de toute forme de connaissance, mais au contraire, la possibilité de l'invention d'une autre connaissance – ne passant plus par un Dieu mythique, mais par une ignorance mythique. En plus de comparer son meurtre à celui de Jésus, le personnage y mêle l'histoire de l'humanité entière, quand il compare son petit meurtre personnel à l'assassinat de Kennedy : « No one can believe that one little obscure misfit like Oswald could cause such a momentous event. Only in this case the event is not momentous, in the Kennedy sense, [... and] Im just me so it cant be a conspiracy » (180). Le terme « momentous » est important ici, car il met à lui seul en perspective le moment présent – « moment » – et la grandeur qu'acquiert ou non ce moment – « moment-ous » – au regard de l'histoire. Ainsi le problème de l'interprétation de son meurtre par les générations future se résout pour lui dans le caractère essentiellement mythique de toute forme d'histoire, quand chaque génération explique selon ses propres critères – « accomplish all by themselves just as we did » – ce qui *a fait* la réalité qui *se présente* à elle. Le personnage décide en somme de faire ici de l'ignorance de tout ce qui n'est pas présent un mode de connaissance dégagé de ce qu'il considère comme « irréel ». Il étend la théorie du complot à toute l'histoire de l'humanité – avec ou sans Dieu –, et s'en débarrasse. Cependant, il se laisse alors fasciner par un mythe unidimensionnel, puisqu'il repose sur l'ignorance d'un pan entier du mythe : le mensonge qu'on essaye de lui faire passer pour une réalité, c'est-à-dire l'Histoire (extérieure). Il balaye, avec

---

<sup>349</sup> Le fait qu'il utilise l'exemple de la théorie de la relativité n'est pas anodin pour nous qui sommes lancés dans l'étude de tout ce que la réalité a de relatif pour les personnages de Selby – notamment dans leur perception du temps qui passe.

l'extériorité du mythe, la possibilité de la dialectique qu'elle forme avec l'intériorité de l'individu, et qui en fait aussi un récit réaliste.

*b) Résister à la mystification : Du menteur*

L'épigraphe à *Waiting Period* paraît pourtant trop belle pour être vraie, à deux niveaux au moins : elle constitue une illustration trop proche du texte qu'elle introduit, et l'idéal de conduite qu'elle décrit chez l'animal qui, parce qu'il ne pense pas, échappe à la vanité des choses, est trop simple pour qu'on l'accepte comme la seule solution aux errances humaines. En ce qui concerne le premier point, le caractère idéal de cette épigraphe tient au fait qu'elle pourrait être incluse n'importe où dans le texte du livre, et passer pour les mots du personnage. Le vocabulaire est assez proche – avec une mention spéciale à la fascinante « nothingness » –, et surtout, le raisonnement a les mêmes allures ouvertement scientifiques qui cachent mal le mysticisme sous-jacent et inexplicable qui est à l'œuvre. Gottfried Llewelyn-Jones en effet, en écrivant un ouvrage aux accents scientifiques et en faisant tout de même référence à l'homme comme à « la seule partie de la Création », ne réconcilie pas vraiment le mysticisme biblique et l'histoire d'un homme qui a évolué sans Dieu. Il mélange les deux, comme le personnage du roman, et crée une sorte de troisième voie sur le chemin de la connaissance que l'homme a de sa propre histoire – passant par l'examen de ses deux genèses possibles, en l'état actuel des choses en tout cas. Cependant, le plus troublant reste certainement que comme le personnage, Gottfried Llewelyn-Jones n'existe pas en dehors du roman. L'auteur de cet ouvrage dont on ne trouve trace que dans *Waiting Period*, apparaît rapidement comme une mystification de Selby, qui explique alors moins le récit qui va suivre par les propos qu'il rapporte, que par la façon dont ces propos semblent surgir du néant.<sup>350</sup> L'épigraphe, dès lors

---

<sup>350</sup> Nous devrions sans doute modérer nos propos, dans la mesure où nos recherches concernant « l'auteur mythique » d'*Anatomy and Evolution of Universal Madness* se sont bornées à l'interrogation de cette grande base de données moderne du savoir humain qu'est l'Internet. Cependant la question de savoir si on existe quand même lorsqu'on n'est pas présent sur Internet nous emmènerait trop loin, et nous nous contenterons donc de la très forte probabilité, fût-elle intuitive, de la mystification – l'intuition et la mystification nous intéressant ici bien plus qu'internet,

qu'elle est reconnue comme « factice », ne peut en effet plus servir littéralement de caution au contenu de l'ouvrage qu'elle introduit, puisqu'il manque un tiers extérieur – Gottfried. Au lieu du dialogue qu'elle est censée ouvrir avec le monde – comme le font de façon exemplaire les extraits bibliques que Selby avait jusqu'alors choisis pour introduire ses ouvrages, en renvoyant aux écrits fondamentaux qui ont guidé l'histoire de l'humanité pendant des siècles –, elle redouble l'enfermement du personnage pour qui il n'est rien au-delà de sa réalité. Si l'épigraphe continue cependant à éclairer l'histoire du roman, c'est à la façon d'un mythe cette fois, ne valant qu'en tant qu'exemple de l'impression de réalité pouvant quand même surgir des propos douteux d'un auteur qui n'existe pas.

En ce sens l'épigraphe vaut parce qu'elle pourrait être vraie, indépendamment de son auteur qui est faux. Cela suffit à mettre en marche la dialectique du réel et de l'irréel, qui lorsqu'ils sont mêlés, donnent naissance au mythe. Ainsi même s'il n'existe pas, Gottfried Llewelyn-Jones est encore signifiant, et même au-delà des mots qui lui sont indument prêtés pour l'occasion. On s'arrêtera notamment sur le fait que pour un lecteur badin, « Gottfried » peut évoquer « God fried », et expliquer à celui qui après Nietzsche en a conclu à la mort de Dieu, les circonstances de ce décès. Un autre lecteur intéressé par l'arbitraire du signe, relèvera que l'anagramme du nom de l'auteur forme la phrase, « fine words tell gentle joy », et ne pourra s'empêcher d'y voir un indice quant au sens réel de cette épigraphe au regard de l'œuvre entière de Selby. Pour ce dernier en effet, l'attention aux mots et à leur sens doit permettre de servir un déchaînement violent assez terrifiant pour qu'un lecteur ne confonde plus jamais la provocation racoleuse gratuite de pans entiers de la culture de masse, et le choc ressenti par celui confronté au malheur auquel la violence se résume entièrement. Le choix des bons mots est une façon d'évoquer la joie sans forcément écrire le mot « joie », et peut-être d'en faire le terme d'une course alors moins vaine qu'il n'y paraît, quand bien même il ne serait question pour les personnages que de malheur et de néant. Dans son article, « Violence, in the Beholder's eye? », Vincent Canby écrit,

---

même s'il tient une place importante dans *Waiting Period* en tant que vecteur d'information pour le personnage, concernant ses victimes et les façons de les éliminer notamment.

If the police films, as well as television's prime-time cop series, frequently seem good fun, they also are even more dehumanizing. The violence is in the service of what is essentially throwaway entertainment. Nobody takes it too seriously. One hardly notices it. Such entertainment imagines a world without dangerous (to the audience) consequences. [...] The excitement – the entertainment quotient, I suppose – of the resolutely cool *Last Exit to Brooklyn* comes not from identifying with its lost, inarticulate characters but in attempting to come to terms with the Selby view of the universe, and with one's own rusting sense of compassion. *Last Exit to Brooklyn* [...] is haunted by the sorts of consequences that are genteelly ignored by most other movies today. Those other movies acknowledge that the world is going to hell in a handbasket. They show it, repeatedly, but in such a way that the audience is soothed, and the profits accumulate.

Cet article publié en 1990, à la sortie du film adapté de l'œuvre de Selby par Uli Edel, relève ce point capital chez Selby pour lequel l'excitation ne vient pas « directement » de l'identification et de la violence. Il n'est pas question de nier qu'il y ait identification, et de la violence, mais cela n'a rien d'amusant, ni d'excitant. Toute la force de l'œuvre de Selby tient dans la réaction qu'impose le déchaînement du langage, et à travers lui la violence du monde et des personnages de ses romans. En un mot, aussi cyniques que puissent être ses personnages parfois, il y a quelque chose de très sérieux chez Selby, de profond et que le lecteur ne peut pas ignorer. L'œuvre s'impose alors comme une injonction au dépassement : dépassement de soi, dépassement des clichés, dépassement de la violence – qui n'est pas seulement tout autour de nous, et qu'on contient aussi – lorsqu'elle n'a rien d'un exutoire amusant. C'est cet aspect de l'œuvre que le mythe peut révéler, la *mythification* s'imposant comme le meilleur moyen de combattre toutes les formes de *mystifications*. L'irréalité dévoilée de l'auteur de l'épigraphe à *Waiting Period* n'en aura en tout cas pas supprimé la portée signifiante. Peut-être même en aura-t-elle plutôt enrichie le sens, jusqu'à teinter de réalisme des propos sonnait faux lorsqu'ils sont signés par un auteur irréel.

Le second point problématique dans le choix de cette épigraphe, tient dans la façon dont elle présente l'histoire de l'humanité comme un mythe – « Creation » –, tissé de « questions » et d'« agonie » expliquant qu'elle soit la seule espèce lancée dans une course vaine. Même si elle ne pèse pas sur l'ensemble du roman de la façon dont on aurait pu le croire, on ne peut pas ignorer la fascination de l'homme souffrant pour l'animal heureux qu'elle pose en termes clairs, avant qu'on entre dans

les pensées du personnage. Cette problématique, qu'elle soit prêtée à un auteur fictif ou à un personnage plus classique, n'en demeure pas moins une question incontournable dans l'œuvre de Selby. Seulement alors que Gottfried Llewelyn-Jones semble aller dans le sens du narrateur et du personnage, la découverte de la mystification qu'il constitue complexifie brutalement sa portée. À l'entrée « mystification », le *Harrap's* donne la traduction « hoax » et complète avec : « to fool, deceive ». La question est alors de délimiter le spectre de cette épigraphe en forme de « canular » – prolongation du sens de « hoax » –, et de savoir si ce canular se limite à l'invention d'un auteur fantôme, ou s'il porte plus généralement sur l'idéal « d'ignorance bénie » qui rythmerait tranquillement la vie des autres bêtes bienheureuses jusqu'à la mort. Il est alors intéressant de noter qu'en plus de reprendre la thématique de « l'ignorance bénie » et de la supériorité de l'animal « non-pensant », l'acceptation du fait qu'il n'arrivera pas à se suicider chez le personnage dans *Waiting Period*, reprend aussi littéralement le terme « hoax » :

No point in sitting with it [the gun] in my mouth hoping, praying I'll be able to end all this and find some peace. It is all an illusion. A painful hoax. There is no hope for death. *It isnt coming*. Only endless dying. I can see that now. Oh so clearly. (134, je souligne)

Dans ce court passage articulé autour du « canular douloureux » que devient la solution du suicide pour le personnage, nous trouvons d'abord « l'espoir » et « l'illusion » en amont de l'expression, pour désigner ce que lui inspire la possibilité de se suicider. Puis symétriquement, en aval, il s'agit de « l'absence d'espoir » et d'illusion – « I can see », « clearly » – du personnage lucide sur le fait qu'il ne se suicidera pas. Or dans un renversement général des valeurs, « l'espoir » signifie l'espoir de mourir, et surtout, il s'agit d'un sentiment passif d'attente : c'est à la mort de venir, pas au personnage d'aller la chercher – « It isnt coming ». Ce renversement des valeurs transite par la mystification – « hoax » –, dont le personnage s'estime la victime, mais la mystification opère aussi à un autre niveau, puisqu'il apparaît de plus en plus clairement que le personnage n'a simplement aucune envie de se suicider. En effet, le « canular » ne tient pas au suicide, qui permet vraiment à l'homme de mourir s'il le souhaite. Le « canular » tient à la situation entière du personnage qui se ment à lui-même en pensant qu'attendre un canon dans la bouche provoquera la mort, à tous les sens du terme : cela doit suffire à le tuer, comme si

cela constituait une provocation à l'endroit d'une grande faucheuse mythique qui, répondant à l'appel, viendrait donc le chercher. D'une part donc, le personnage s'estime victime d'une mystification, comme si une force extérieure l'empêchait de se suicider et le condamnait à vivre et se questionner. D'autre part, le lecteur constate qu'il est le seul à décider de se questionner et de ne pas appuyer sur la détente. La trajectoire du personnage sur l'ensemble du récit redouble cette idée, puisqu'il abandonne finalement le questionnement et la quête du néant personnelle que constitue le suicide, pour la vie « d'animal non-questionnant » en quête de néant pour les autres, que constitue le meurtre. Le lien de cause – l'homme se questionne – à conséquence – l'homme se lance dans une folle quête de néant – n'est en somme pas si naturel, et mérite sans doute d'en définir les termes avant d'en faire une vérité. Ce sont ces termes qu'examine Selby dans son œuvre, alors même que ses personnages sont seulement les proies de mystifications diverses.

La résolution de la vanité de la quête de sagesse humaine dans l'ignorance animale est la grande mystification qui traverse l'œuvre de Selby. L'ignorance, quoi qu'elle signifie pour les personnages, se résume toujours en fait pour eux à une façon d'ignorer le monde, les autres, en somme tout ce qui n'est pas eux. Peut-être l'exemple le plus frappant se trouve-t-il dans *The Room*, où le personnage anonyme pose le problème de la relation de l'homme au chien en termes extrêmement pondérés à la fin d'une longue argumentation qui l'est beaucoup moins, preuves à l'appui : « You see dogs are not civilized the way we are » (220). Son constat que les chiens ne sont pas « civilisés », ne l'encourage toutefois pas à s'inspirer des chiens pour échapper à sa folle course vers le néant. Il donne au contraire au fil de son argumentation un sens et une forme particuliers au lien qui unit l'homme à n'importe quel animal, notamment quand il se livre à ce qu'il qualifie de « chef-d'œuvre de son et d'images » – « this masterpiece of sight and sound » (110) :

And o god, it was good to feel their desperation and hopelessness. To see the pain not only in their eyes, but in the very flesh and muscle and sinew of their bodies. And the more he felt the painful immobility of their time, the more time, for him, was nonexistent and sublime. And the more their guts were knotted and tortured with pain, the more his body felt weightless and free. And the more he watched them groveling in their hell, the more he embraced and caressed his heaven. He didn't bother trying to think of new tricks to teach his animals. He was simply and fully content to wallow in his sublime joy as they wallowed in

their endless and painful time. But then his reverie was interrupted by the buzzing of a fly. He waved at it with his hand, but [...] then he suddenly stopped and broke out into a loud laugh that startled his wired animals [...]. (107-108)

Sa comparaison entre l'homme et l'animal par le biais de la civilisation pose problème ici, car les animaux dont il est question ne sont pas *vraiment* des chiens, mais les deux policiers qui l'ont arrêté, et ils ne se trouvent pas *vraiment* dans sa cellule non plus. Le personnage fantasme, et dans sa rage, se laisse aller à les imaginer comme deux bêtes dont il s'amuse au cours de divers jeux pervers – culminant lorsqu'il convoque leurs familles pour assister au spectacle des deux « animaux » combattant un rat, puis s'accouplant. Il s'agit ici d'un extrait de l'épisode du dressage – qui constitue le chapitre cinq du livre. Il commence quand le personnage s'assoupit, et il est seulement interrompu un instant par le vol d'une mouche qu'on imagine d'abord dans sa cellule lorsqu'elle attire son attention. Mais puisque le fantasme continue immédiatement, on en vient à ne plus savoir si la mouche fait partie du fantasme et interrompt « sa rêverie dans la rêverie » alors qu'il contemple ses bêtes en train de souffrir, ou si elle interrompt « la rêverie » entière dans laquelle il imagine avoir des bêtes à torturer. L'épisode s'interrompt par contre plus longuement lorsqu'au chapitre six d'autres pensées ayant trait plus directement à son procès surgissent. Ses « animaux » reviennent seulement plus tard – chapitre dix –, au moment du spectacle en vue duquel il les a dressés, et qu'il qualifie de « chef-d'œuvre ».<sup>351</sup> Dans *The Room*, l'espace et le temps sont des notions vagues, extrêmement relatives, ce qui donne à l'histoire triviale d'un prisonnier dans sa cellule des accents « d'irréalité/réelle » qu'on rapprochera d'un univers proche de tout récit mythique. Le bestiaire quant à lui – hommes, chiens, mouche, rat – donne plus spécifiquement des allures de conte aux divagations perverses d'un homme coupé du monde.

Parce que le roman est essentiellement exploration des fantasmes du personnage, on y reconnaîtra d'autant plus spontanément la trace du mythe. La mythification prend corps d'abord grâce aux possibilités de transformation que

---

<sup>351</sup> Les chapitres ne sont pas numérotés dans le roman, une suite de paragraphes précédée et suivie d'une page blanche nous la fait appeler « chapitre ». Nous leur attachons un numéro pour la clarté de l'explication, et réintroduisons donc une forme de structure que Selby n'a pas souhaité appliquer au développement de la pensée de son personnage.



permet le fantasme, les policiers qui l'ont arrêté devenant des chimères qui tiennent à la fois de l'homme et du chien – « Obviously the examinations were extremely painful and the fucking animals screamed and yelled until, with constant and considerate lashings, they learned to howl and yelp with great canine artistry » (104). Grâce ensuite aux rapports au temps distendu que permet la « rêverie ». Le personnage introduit en effet une nuance en opposant leur enfer temporel – « the painful immobility of their time » ; « their hell » –, à son paradis où le temps n'existe pas – « time, for him, was nonexistent » ; « his heaven ». Pourtant on remarque qu'il est question à chaque fois d'atemporalité, puisque « immobile » ou « inexistant », le temps qui ne passe pas ne peut signifier qu'une éternité. Significativement, le fait que les uns passent cette éternité en enfer et l'autre au paradis les ramène tous à la mythologie biblique, et à la vie éternelle.

Nous sommes donc entièrement confrontés dans ce passage à ce que Ravnant et Kielce désignent comme la dimension éternelle, atemporelle et intérieure du mythe, le récit ne devenant réellement mythique qu'au moment où Selby introduit un mouvement rétablissant une certaine forme de temporalité « historique » et extérieure – entre le dressage et le spectacle, quel que soit le temps qui s'écoule, il s'écoule. Reste que l'atemporalité du moment suspendu est celui des chimères mi-hommes, mi-chiens, qui appartiennent seulement au domaine du fantasme du personnage, et qu'en prétendant à l'atemporalité aussi, leur créateur les rejoint parmi les créatures mythiques. Il se rêve de cette façon en Dieu de son univers terrifiant, comme il le confirme lors du « spectacle », quand il dirige ses « chiens » pendant leur combat : « he yanked again and again to keep the beauty of the scene in motion as he experienced the deep joy of controlling everything that was happening to all in the room—all the movement, all the dread and terror [...]. Never had he experienced such infinite power and excruciating joy » (208). Il ne crée toutefois pas les hommes et les animaux en même temps – comme Dieu le sixième jour, selon la Genèse –, mais il crée tout de même des êtres en même temps hommes et animaux – « They stood on all fours like dogs. [...] They looked and smelled like dogs. And he knew they weren't acting a part. They were dogs » (117). Il cède ainsi au mythe biblique ce qu'il gagne en mythologie antique – domaine plus privilégié des chimères et des dieux –, mais conserve quoi qu'il en soit toujours comme n'importe

quel Dieu, tout pouvoir sur ses créatures – « as he guided their movements like a puppet master » (117).<sup>352</sup> Ce désir d'omnipotence, volonté d'excéder sa condition humaine pour devenir un dieu et accéder à l'éternité, est au niveau du récit le petit mythe personnel de beaucoup des personnages de Selby. Ces personnages se rêvant démiurges, et finissant par se consumer dans leurs fuites atroces en avant, ne manquent pas d'évoquer la figure de l'auteur dans leurs manipulations, et au sein du plus grand mythe selbien, ces petits mythes personnels deviennent la principale des mystifications auxquelles il faut résister, et donc celle que Selby n'a cessé de combattre par l'écriture.

Le récit conçu comme une mythification se confirme chez Selby comme un moyen de lutter contre toutes les formes de mystifications, et notamment celle qu'impose une logique implacable. Selby n'est pas un sadique qui fait un divertissement – « entertainment » – d'un personnage buttant apparemment sans fin sur des mystifications. C'est à ce moment où le personnage est piégé que les rapports entre l'animalité de l'être humain et sa quête de connaissance jouent le plus grand rôle dans son œuvre – rappelons les mots du personnage qui regrette de ne pas être un animal qui ne pense pas, et conclu dans *Waiting Period* : « I think therefore I die » (129). Dans tous ses ouvrages, l'homme est renvoyé à l'animal. Parfois il fonctionne en meute, comme nous l'avons relevé au début de notre étude dans la nouvelle « Another Day Another Dollar », et plus généralement, les personnages renvoient à l'état d'animal auquel chacun est souvent *réduit*.<sup>353</sup> Cependant s'il s'agit à chaque fois d'une « réduction » dans la bouche des personnages, peut-être le récit révèle-t-il en fait à un autre niveau, la préexistence d'instincts encore antérieurs aux notions de bien et de mal, et de toute façon pas si « bas » qu'il n'y paraît. La bassesse paraît moins une affaire d'instinct et d'animalité qu'un problème humain, l'homme étant le

---

<sup>352</sup> Notons que la laisse qu'il attache à ses « animaux » est en fait un fil, et qu'au lieu de le leur attacher au cou, le personnage a préféré les testicules.

<sup>353</sup> Les exemples sont nombreux, et souvent se répètent, comme dans *Requiem for a Dream* : « She smiled, Animal » (56) et « Marion asked Harry if he wanted something to eat, Yeah, but not until ya take a bath, and he giggled. Animal. [...] Wow... and you call me an animal » (57). Qu'il s'agisse d'évoquer l'homme comme animal sexuel, ou comme animal social plus globalement – par le biais d'un wagon de métro transportant les travailleurs à la façon du bétail, comme dans la nouvelle « A Little Respect » dans *Song of the Silent Snow* : « A cattle car, thats what the 5/30 is, a cattle car » (135-136) – l'homme se révèle comme l'animal qu'il est dès lors qu'il est question de ses instincts – sexuels, grégaires, etc... Et chez Selby, il est énormément question de ces instincts.

seul animal dont la fascination pour la scientificité du savoir l'éloigne parfois de valeurs essentielles, qu'il aurait pourtant tort de négliger sous prétexte qu'il n'en prouvera jamais l'existence.

## B/ Mythe et contretemps

### a) *Des chimères*

Le terme de « chimères » s'applique d'abord dans *The Room* aux créatures mythologiques monstrueuses que le personnage crée à partir des deux animaux que sont l'homme et le chien, mais il peut aussi décrire sa création entière. Le personnage parle de « reverie », nous disons mystification, mais on pourrait tout aussi bien parler de « rêve chimérique », et réconcilier la créature et son créateur dans cet autre espace que le personnage inscrit contre le temps : celui d'une autre réalité intérieure fantasmée, *mystifiée*, pas forcément moins vraie que la réalité extérieure, dès lors que les deux se rejoignent en une seule *mythification*. On peut au niveau de ces deux passages de *The Room* consacrés à ses « animaux », donner un aperçu de la mythologie à laquelle adhère Selby. Il y confronte en effet l'homme à l'animal à plus d'un titre, puisqu'en plus d'être confronté à ses chiens, son personnage se débat aussi avec sa propre animalité, particulièrement quand il torture brutalement ses « animaux ». Pourtant, grâce à la présence des chiens chimériques, le qualifier « d'animal » lorsqu'il cède à des pulsions violentes apparaît comme une mystification au moins égale à celle qu'il fantasme. Le personnage n'est en fait jamais aussi éloigné de l'animal – que pourtant il est –, qu'aux moments où il devient violent. Lorsqu'il s'agace de trop voir les hommes dans ses chimères, il insiste par exemple sur le fait qu'il transforme les policiers en animaux spécifiquement pour leur nier le droit d'être humains : « he screamed at them that they were dogs and were supposed to howl and whimper and not scream like men » (106). Ainsi alors qu'à l'intérieur de sa « rêverie » les deux policiers sont supposés perdre toutes qualités humaines en devenant des chiens, il apparaît de plus en plus clairement dans le récit que le personnage est le seul à risquer son humanité quand il « hurle » ses injonctions absurde. Il apparaît aussi que finalement, aucun des animaux – personnage y compris –, ne la perd jamais vraiment. Rappelons ce que James Giles explique dans son article paru dans *Psaumes* :

Tralala et les autres illustrent en effet un processus de déshumanisation qui détruit virtuellement leurs qualités humaines. Mais perdre ses qualités humaines ne signifie pas ne plus être un être humain [...], et finalement l'aspect le plus choquant de l'art de Selby est son insistance à affirmer l'humanité irréductible de ses personnages. Tout comme Céline, il veut explorer à travers une voix lyrique et emplie de rage le degré auquel l'être humain peut être dégradé et déformé tout en restant reconnaissable. (65)<sup>354</sup>

La mythologie de l'homme-animal est très présente chez Céline, comme chez tous les naturalistes, et on la retrouve à l'œuvre quand Ferdinand fait le portrait des Américains dans *Voyage au bout de la nuit* : « On aurait dit des grosses bêtes bien dociles, bien habituées à s'ennuyer » (157). Il complète aussi en expliquant qu'ils dorment la conscience tranquille, parce qu'ils « cherchent pas à savoir pourquoi qu'on est là » (157). Revient donc l'ignorance bénie de la bête, celle qui lui offre une vie tranquille. Mais les Américains sont les chimères de Ferdinand, comme les policiers sont celles du personnage de Selby, et leurs « docilités » respectives en dit plus sur celui qui les observe que sur elles-mêmes.

Les « bêtes américaines », comme les chimères du personnage de Selby, n'existent nulle part ailleurs que dans l'œil de ces témoins qui les voient, et sont seuls à les voir tels qu'ils apparaissent. Comme le note Bayon, l'admiration de Selby pour Céline était sans bornes, et il n'est donc pas étonnant d'observer les mêmes mécanismes chimériques dans leurs récits respectifs.<sup>355</sup> Dans le *Voyage au bout de la nuit*, Céline relève déjà qu'« un fou, ce n'est que les idées ordinaires d'un homme mais bien enfermées dans une tête » (304), ce qui paraît une description fidèle de la situation du personnage de *The Room*, doublement enfermé comme nous l'avons vu, dans sa cellule et en lui-même. Mais tout aussi important, chez Céline déjà, la mécanique chimérique se met toujours en marche à partir du constat de la relativité de la notion de temps :

---

<sup>354</sup> Nous avons déjà mentionné la dernière phrase de cette citation dans la première partie de notre travail consacrée au naturalisme – voir « de l'espace commun à deux cercles sécants » –, pour illustrer le problème de la « déformation » qu'impose l'écran réaliste, comme les autres. Nous nous permettons de la rappeler, en plus de celles qui la précèdent et sont elles « inédites » ici, pour traiter cette fois de l'éclairage « humaniste » qu'elle apporte.

<sup>355</sup> On peut s'arrêter sur la réponse que fait Selby à la remarque de Bayon concernant ses influences. À Bayon expliquant qu'il ne viendrait à l'idée de personne de comparer (Henry) Miller et Selby, le premier manquant trop « d'originalité » (112), Selby répond : « J'aime Céline plus que tout. [...] Sa puissance, ce côté obsessionnel... ce type devait être fou ! [...] Céline a vu le monde de près mon vieux... Il a vraiment tout vu vous savez » (113).

[L]a vie, c'est une classe dont l'ennui est le pion [...], il faut avoir l'air d'être occupé, coûte que coûte, à quelque chose de passionnant, autrement, il arrive et vous bouffe le cerveau. Un jour qui n'est rien qu'une simple journée de 24 heures c'est pas tolérable. Ça ne doit être qu'un long plaisir presque intolérable une journée, un long coût une journée, de gré ou de force. (262)

Chez Selby la perte des qualités humaines des personnages s'amorce toujours avec la perte de la notion du temps. Nous en avons déjà examiné maints exemples, mais rappelons en quels termes s'amorce *The Room* : « Its all the same. The same amount of time has to be passed each day and night. The same twenty four hours. But the more you sleep the faster time passes » (12).<sup>356</sup> C'est dans son univers fantasmé libéré de la temporalité qu'il peut traiter littéralement ses semblables « comme des chiens », et ainsi mettre en danger ses qualités humaines. C'est aussi dans cet espace à la temporalité relative que tout le reste devient relatif. Le fait par exemple qu'il parle de ses chimères comme de « chiens » et « d'animaux » indifféremment, et qu'il préfère même parfois à « mes chiens », l'expression « mes meilleurs amis de l'homme » – « my mans best friends » (108) –, a tendance à maintenir l'ambivalence. L'homme n'est pas un chien, mais c'est un animal, dès lors toute humanité n'est pas chassée des expressions qui désignent les chimères du personnage, à moins qu'elles fassent explicitement référence à une autre espèce d'animal en particulier. De plus quand l'expression est construite sur un lien « d'amitié », même le chien ne peut plus être « le meilleur ami de l'homme » sans être lié à lui, même par des liens mystérieux.<sup>357</sup> Or pas plus qu'il n'arrive à chasser toute humanité de ses chiens, le lecteur ne peut chasser toute humanité de ce personnage dont il est pourtant difficile de soutenir les raisonnements.

On peut pour s'en convaincre s'arrêter particulièrement sur certains de ses propos, disséminés dans ces passages, comme lorsqu'il explique par exemple en riant à l'intention de ses animaux qui souffrent, la raison qui fait qu'il peut se réjouir alors qu'ils sont malheureux : « Dont you know that beauty is in the eye of the beholder »

---

<sup>356</sup> Il s'agit d'un extrait de la deuxième page du roman. Les premiers mots sont cependant aussi pertinents : « He was conscious of the dark stillness in the corridor ». La « conscience » et l'« immobilité noire » mettent en jeu des notions rendant compte aussi du lien entre la dissolution du temps – « stillness » – et les idées du personnage – « conscious » –, qui comme le couloir dans l'expression peuvent être touchées par la noirceur – « dark ».

<sup>357</sup> Les cyniques rejetteront ce « lien mystérieux » et parleront d'anthropomorphisme. Mais il faudrait pouvoir demander l'avis d'un chien pour en être absolument certain et trancher. Et ça ne réglerait de toute façon probablement pas le problème de la définition de l'amitié.

(110). Au fil de ses jeux sadiques, la « beauté » qu'il y trouve s'impose en effet comme un élément qu'il est seul à voir.<sup>358</sup> On commence alors à entendre les « hurlements » et les « gémissements » inarticulés que devraient pousser les policiers pour apparaître aux yeux du personnage comme des chiens, comme des cris humains quoi qu'il en soit, seule réponse possible au raisonnement pervers du personnage, qui s'impose comme celui que le lecteur qualifierait le plus facilement d'« animal ». La vraie nature de cette animalité est pourtant continuellement remise en cause, même lorsque la perversion devient plus précisément perversion sexuelle :

He now decided that it was time for them to learn to make love. His dogs were different in many ways from most dogs, but he realized that the sexual drive in all animals was very strong and so he thought it only proper that he should teach his dogs the proper way to screw. [...] When he explained their next lesson to them they seemed to be repelled by the idea, but he patiently explained that they had to learn to be good dogs, and all good dogs start with their nose. (115)

Dans son univers sans temps, il peut quand même « décider qu'il est temps » d'apprendre à s'accoupler, et c'est ainsi qu'il découpe arbitrairement les étapes de sa démonstration logique en forme de « chef-d'œuvre ». L'expression « make love » – « faire l'amour » – est cependant assez rare chez Selby pour être notée, et elle tranche ici assez nettement avec « screw » – « baiser », terme nettement plus courant dans son œuvre. Le personnage les utilise indifféremment pour désigner la conséquence logique de la « pulsion sexuelle » qu'il a pu observer chez « tous les animaux ». On constate pourtant qu'elle est tout de même particulièrement affirmée chez lui, qui se réjouit de l'idée, contrairement aux « chiens » qu'elle « repousse ». Mais on constate aussi qu'il est l'observateur de la scène, alors que les « chiens » en sont les acteurs, et qu'en fait « d'amour à faire », le personnage parle bien d'un acte mécanique déshumanisé de plus, participant d'un vaste projet de torture. Les vomissements des femmes et des enfants des policiers qu'il convoque pour assister à l'accouplement final des « deux bêtes » enfin bien dressées – leurs maris et pères –, viennent d'ailleurs souligner l'horreur de la scène. Ces vomissements closent son *spectacle*, son fantasme d'humanoïdes canins, et la scène apparaît d'autant plus

---

<sup>358</sup> Au sujet des jeux sadiques, le personnage explique : « The ultimate goal was to see how far he could go without them dying. [...] There were many more games to be played and enjoyed » (105). Concevoir le fait de faire souffrir comme un jeu qu'on trouve « beau », et trouver plaisir à des actes de torture qu'on inflige de façon répétée, sur les hommes comme sur les animaux, est une bonne définition du type de perversion qui teinte la vision du monde du personnage.

inhumaine et difficilement soutenable pour la plupart des humains, quand des humains ne la supportent pas.<sup>359</sup> Comme la beauté, l'inhumanité paraît bien être dans l'œil de l'observateur : soit dans celui du personnage qui voit des chiens dans les hommes, soit dans celui des familles qui assistent au spectacle atroce du personnage.

Mais ces deux chapitres particulièrement sordides font partie d'un ensemble de fantasmes, et l'inhumanité présumée du personnage est contestée par les autres « rêveries » auxquelles il s'abandonne, dans l'éternité tranquille de leur univers hors du monde. Régulièrement, il fantasme aussi son procès et se comporte en champion de l'humanité – « he was the hope of the hopeless » (96) –, et en miroir au spectacle pervers, apparaît alors un auditoire ravi du spectacle de sa plaidoirie héroïque. Il s'imagine devant un sénat – « he looked *down* [...] into the faces of the Senators » (151, je souligne) – stupéfait par tant d'éloquence – « He [...] waited for the applause to stop » (152) –, et pas seulement : « He was unperturbed yet fully conscious of the many microphones, cameras, lights and eyes [...], aware of the fact that the entire country, and perhaps the world, would know what he said and would see him on movies and t.v. screens » (151). Dans ce combat épique qu'il a engagé dès l'entame du livre contre les forces du mal – « use any and every tool available, *no matter how devious*, to bring this evil to the attention of the public » (26, je souligne) –, il remarque lui-même à propos du viol de la femme dont il accuse les policiers, des éléments qui ne manquent pas de renvoyer à ses autres chimères – qui ne sont sans doute pour lui que l'un des « moyens tortueux » qu'il évoque au départ :<sup>360</sup>

---

<sup>359</sup> Dans le cours du commentaire enthousiaste du personnage, une phrase est isolée sur la page, par un retour à la ligne et un long alinéa avant et après son développement : « suddenly one of the audience spewed forth a river of puke that splattered on the heads of the children » (220). Qu'un des membres de l'auditoire paraisse vomir malgré le personnage, contre le cours de son commentaire à la façon de la phrase inscrite contre le cours du texte, ne doit pas faire oublier que l'auditoire fait aussi partie du fantasme. En tant qu'invention du personnage comme le reste, la réaction d'horreur de l'auditoire est une manifestation de la conscience qu'a le personnage de l'horreur de la scène malgré son enthousiasme affiché, et confirme donc qu'il se ment à lui-même quand il se rêve en sadique bienheureux. « L'humanité irréductible » est bien là, malgré les « déformations » du personnage : déformation des policiers en chiens et déformation de son humanité en inhumanité.

<sup>360</sup> Il parle d'un viol qu'ils n'ont probablement jamais commis, et qu'il serait tout aussi hasardeux de considérer comme la raison qui a conduit le personnage en prison, et qu'il projetterait sur ceux qui l'ont arrêté.



And she is but one.

And I am but one. One that we know about. How about those thousands we do not know about?

And how about the so-called little things like traffic tickets and gratuities? Just little things. But one little thing ignored and then another and we have that poor wretched woman doomed to a life of hopeless insanity.

*Goddamn right.*

*Let the bastards get away with anything and youre fucked.*

And

what I have related of events on that night of horror is only the briefest and vaguest outlines. The things they did to her made me sick when I heard about them. I couldn't possibly tell you about them here and now. They are beyond human imagination. Only a depraved and evil animal could conceive of doing such things.

He stood up and

looked at the joint of wall and floor, then paced back and forth for a few minutes then stopped in front of the mirror. (156)

Cet extrait est intéressant à différents niveaux. Dans un premier temps en termes d'argumentation, on note que la cause d'une femme violée et la torture des policiers qu'il a transformés en chiens, méritent tous les deux un auditoire attentif aux explications du personnage. Nous ne citerons pas l'épisode du viol de la femme dont il est question, mais en plus d'être aussi chimérique, il n'a rien à envier non-plus à l'atrocité du « viol » des deux « policiers » par le personnage. Le lecteur qui lit les réserves du personnage concernant l'impossibilité pour l'homme d'imaginer pareilles horreurs n'est de ce fait pas dupe, et qu'un « animal diabolique *et* dépravé » – comme si le diable n'était pas déjà assez « dépravé » – puisse concevoir pareils projets est désormais une mystification à laquelle il ne peut plus croire. La rhétorique, en ce qu'elle consiste à convaincre un public par ses talents d'orateur, est aussi la même dans tous les fantasmes du personnage. Et elle s'impose sans doute comme la meilleure preuve de son humanité, dans ce que cette dernière a de plus « tortueux », indépendamment des images éventuellement scabreuses qu'elle recycle. Elle est celle de l'homme impuissant dans la réalité, auquel seul un univers chimérique peut restituer la puissance qu'il recherche.

La mystification ne tient donc pas au fait que l'homme se questionne, mais au fait qu'il y ait entre ce questionnement et sa course sans but un lien logique. En révélant la mystification, la mythification rétablit, en somme, l'ordre des choses contre la rhétorique. Dans un second temps donc, ce passage rend aussi compte de comment les univers du personnage sont liés entre eux, puisqu'ici le récit débute

dans le cours de son rêve d'omnipotence, quand au procès il expose clairement son point de vue et défend l'humanité entière contre des policiers corrompus – « And she is but one. And I am but one » (156). Alors qu'il explique que de petits faits de corruption ont conduit les policiers à se sentir au dessus des lois, et à penser pouvoir impunément violer quelqu'un, survient la phrase en italiques, qui est un commentaire du personnage sur son propre fantasme : « *Let the bastards get away with anything and youre fucked* ». Cette phrase appartient toujours au domaine des pensées du personnage, mais elle est hors de la mise en scène raisonnable qu'il s'est construite du procès, et instaure une distance troublante. Elle est courte, formulée dans un langage moins soutenu, et le révèle comme l'observateur impuissant qu'il a toujours été, quel que soit son statut dans ses fantasmes. Le commentaire qui suit est un retour à une pensée enthousiaste et inepte, dont la rigueur syntaxique n'a d'égale que l'absurdité du propos. Le lecteur qui a encore en mémoire l'épisode du dressage de ses « chiens », ne peut en effet pas comprendre la mention du viol en tant qu'évènement « hors de portée de l'imagination humaine », autrement que comme une mystification de plus du personnage qui se ment à lui-même, et s'écoute parler sans entendre ce qu'il dit. Le passage se clôt d'ailleurs sur le retour à la réalité, quand le personnage seul en cellule regarde un mur, puis comme un Narcisse moderne – version mythique du « pervers narcissique » des psychopathologues d'aujourd'hui peut-être –, se tourne naturellement vers le miroir. Ce dernier le détourne de ses fantasmes et l'y renvoie en même temps, puisque tous ses fantasmes lui renvoient aussi une image de lui-même. Cependant lorsque ces derniers lui renvoient l'image d'un Dieu ou d'un « simple » humain extraordinaire, le miroir lui renvoie le visage fatigué d'un homme seul dans une cellule grise.

Contrairement à ses personnages qui appellent « un homme un chien », on pourrait dire que Selby appelle « un chien un chien », et « un homme, un homme ». Ferdinand, encore, parce que Céline ne le montre pas se mentant à lui-même dans les mêmes termes, hasarde au détour de son voyage au bout de la nuit :

La grande fatigue de l'existence n'est peut-être en somme que cet énorme mal qu'on se donne pour demeurer vingt ans, quarante ans, davantage, raisonnable, pour ne pas être simplement, profondément soi-même, c'est-à-dire immonde, atroce, absurde. (305)

Ce voyage au bout de la nuit fait écho à « la course folle vers le néant » de Gottfried Llewelyn-Jones, et « la fatigue de l'existence », à « l'agonie » des personnages de Selby. L'homme « raisonnable » est à chaque fois sur la sellette, sorte d'avatar fantoche que l'homme maintient à bout de bras comme un autre lui-même qu'il voudrait présenter au monde. Et malgré tous ses efforts, l'homme demeure cependant l'« immonde, atroce, absurde » marionnettiste caché dans l'ombre pour Ferdinand, et la seule bête « aveugle » en quête d'anéantissement de toute la « Création » pour Llewelyn-Jones. Mais si Ferdinand se situe un pas en avant du personnage de Selby, puisque ce dernier refuse d'admettre qu'il se trouve immonde alors que le premier l'assume, cela ne prouve en rien que l'un ou l'autre soit essentiellement un monstre, ni que l'homme soit confronté à cette seule alternative de l'immondice, et de la raison. Dans *The Room*, apparaît notamment dans le dialogue entre les différents fantasmes du personnage ces deux faces de l'être humain, alternativement altéré au point d'être à peine reconnaissable, et glorifié comme un des « meilleurs d'entre nous ».<sup>361</sup> Ainsi même s'il y a toujours un public auprès duquel le personnage est heureux de prouver sa valeur, le lecteur s'identifiera aussi facilement à l'auditoire écoeuré de son « spectacle animalier », qu'il aura du mal à applaudir avec celui qui assiste à ses plaidoiries ineptes. Dans ce dialogue chimérique, Selby fait en sorte que le lecteur reconnaisse dans le premier l'homme atroce qui vaut qu'on s'émeuve – quand bien même l'émotion serait-elle le dégoût –, et dans le second l'épouvantail raisonnable derrière lequel l'immonde homme est caché. Cependant même si ce déluge de violence et de faux semblants lui ferait presque oublier qu'il est plongé dans un univers chimérique, éventuellement le lecteur s'en souvient. Et alors il réalise qu'il voit quoi qu'il en soit l'homme partout : un homme qui est seul, enfermé, ni particulièrement immonde, ni particulièrement clairvoyant, et même d'une certaine façon, parfaitement inoffensif puisqu'il est assis sur sa couchette face

---

<sup>361</sup> Dans un dialogue qu'il invente – comme tout le reste –, des avocats d'un cabinet évidemment prestigieux font ce commentaire sur l'action du personnage : « Yes, of course, endless numbers of people have found themselves in the same situation you are in now, but even if they do come forward to protest they are only interested in voicing their own grievances [...], they are usually selfish—or perhaps I should say that they just not seem to understand the overall picture. They just do not seem to be capable of realizing that this corruption perpetuates itself [...]. I guess they simply lack vision » (25). Heureusement donc, pour l'avocat le personnage est meilleur que ses contemporains. Il est seulement dommage que la « vision » dans cet exemple ne corresponde en fait pas à une « perspicacité hors norme » aux yeux du lecteur, pour qui elle évoque plutôt une « hallucination » que le personnage entretient avec constance, comme toutes les autres.

à un mur de béton. Quand son avocat imaginaire lui apprend qu'il va être libéré sur le champ, le personnage réagit en ces termes : « I certainly am glad to hear that. Being locked up alone without even a book to read or cigarettes can get to you after a while » (21-22). Quoi qu'il arrive, tout arrive toujours à lui – « get to you ». Dire qu'il est « atteint » signifie qu'il est « fou », mais aussi que ce qui est atteint encore, c'est un homme.

*b) Le savant fou (ou de l'homme comme animal mythique)*

Dans *La naissance de la tragédie*, Nietzsche explique que « le *mythe* [est] cette image en raccourci du monde qui, étant l'abréviation de la part phénoménale du monde, ne peut pas se passer du miracle » (125). Or l'existence du personnage de *The Room* est ce miracle. La vie du personnage que nous montre le livre condense dans l'image d'une seule créature, les images présentées comme réelles d'un homme seul, impuissant et assis, et celles présentées comme abstraites d'un autre homme au milieu de la foule, omnipotent et mouvant. Les chimères du personnage forment alors « une image en raccourci du monde », car elles ne valent pas pour les multiples images abstraites qu'elles montrent du personnage, mais pour l'image unique qu'elles finissent par former. Cette densité « idéale » est par définition « imaginaire », elle ne dit rien de la pauvre réalité phénoménale extérieure au personnage. Par contre, elle rend compte de tout ce qui arrive à un personnage auquel il n'arrive apparemment rien. Ce corps statique dans un environnement immobile, devient l'archétype autour duquel s'articule le mouvement chaotique de la dialectique de la connaissance raisonnable, et d'une connaissance surgie du néant. Dans le même ouvrage – qu'il conçoit comme une réponse à la question de savoir s'il y a « un pessimisme de la force », c'est-à-dire « un mythe tragique » ? (4) –, Nietzsche place aussi le problème de la connaissance au cœur du mythe, et c'est après lui aussi qu'on nomme la chimère « archétype » :

La nature intouchée par la connaissance, encore verrouillée aux intrusions de la civilisation, voilà ce que le Grec apercevait dans son Satyre. Mais il ne l'en

assimilait pas pour autant au singe. Au contraire : c'était l'archétype même de l'homme, l'expression de ses émotions les plus hautes et les plus fortes. (47)<sup>362</sup>

La grande erreur dans *The Room* serait de concevoir son personnage comme « un satyre », au sens moderne du terme, qui l'a vu réduit à un homme soumis à des pulsions sexuelles tortueuses. C'est plutôt dans la lignée de Melville qu'il faut trouver une définition plus exacte de la forme de « Satyre » que représente le personnage de Selby. Car dans l'œuvre de Selby, on reconnaît la même folie inexplicable de l'homme que celle dont il est question dans *Moby Dick*, et pas seulement par la voix d'Ahab. Malgré la pauvreté des événements arrivant au prisonnier de Selby dans sa cellule, le miracle advient, et il n'est pas étranger à l'aventure humaine qui conduit parfois plus sûrement à la folie qu'à la mort.

Se dessine en effet dans les deux ouvrages l'image fantomatique d'un homme essentiellement primaire, qui hante les romans sans jamais s'établir en aucun d'eux *pour de bon*. Ishmael remarque ainsi une similitude entre toutes les bêtes assemblées qui s'effrayent, mais surtout une particularité du troupeau humain parmi tous ces troupeaux :

Witness, too, all human beings, how when herded together in the sheep-fold of a theatre's pit, they will, at the slightest alarm of fire, rush helter-skelter for the outlets, crowding, trampling, jamming, and remorselessly dashing each other to death. Best, therefore, withhold any amazement at the strangely gallied whales before us, for there is no folly of the beasts of the earth which is not infinitely outdone by the madness of men. (369)<sup>363</sup>

---

<sup>362</sup> Cette remarque vient à la suite de sa conception de « l'homme dionysiaque » comme s'apparentant « à Hamlet » : L'un comme l'autre, en effet, ont, une fois, jeté un vrai regard au fond de l'essence des choses, tous deux ont vu, et ils n'ont plus désormais que dégoût pour l'action. C'est que leur action ne peut rien changer à l'essence immuable des choses, et ils trouvent ridicule ou avilissant qu'on leur demande de réordonner un monde sorti de ses gonds. La connaissance tue l'action, parce que l'action exige qu'on se voile dans l'illusion » (45-46). Il est en effet tentant de voir dans le refus du personnage de sortir de sa cellule lorsque la porte s'ouvre à la fin, le même type de « dégoût pour l'action ». Le personnage est homme d'action seulement « voilé dans l'illusion » de ses chimères où tour à tour il se figure en victime révoltée – lors de ses plaidoiries – ou en agent pervers – lors du dressage et du spectacle des « chiens » – de l'injustice d'un monde « hors de ses gonds ».

<sup>363</sup> Le narrateur définit ainsi le terme « gallied », en décrivant le comportement des baleines qui rompent les rangs et tournent en cercles et en désordre sans savoir où aller : « they were now at last under the influence of that strange perplexity of inert irresolution, which, when the fishermen perceive it in the whale, they say he is gallied » (368). Et il ajoute, « this occasional timidity is characteristic of almost all herding creatures » (368). Vient ensuite sa remarque sur le troupeau humain.

Face aux baleines rassemblées, l'équipage est dans l'expectative, mais juge de l'opportunité d'engager un combat à l'aune des forces en présence. Or ce dont Ishmael a le plus peur, c'est de la réaction de l'équipage qui pourrait se laisser « fasciner » par les baleines, et comme elles ne plus savoir quoi faire. La folie ici n'est pas connotée en bien ou en mal, il s'agit seulement d'une réaction effrayante de l'homme poussé dans ses retranchements, et qui existe au-delà de toute logique. Il n'y a rien de bien ou de mal à sortir d'un théâtre en flamme, parce que l'homme qui cherche à sauver sa vie est un animal comme un autre : généralement effrayé, et toujours effrayant lorsqu'il est incompréhensible. La civilisation, l'homme raisonnable, reparaissent comme chez Céline, en tant que paravents à la nature humaine véritable. L'homme paraît ne pouvoir être raisonnable et social qu'en occultant ce qu'il ne peut expliquer, et en faisant donc comme si tout en lui était rationnel. L'irrationalité du mythe est cette façon de montrer quand même ce qu'on n'explique pas, dût-on pour cela inventer des mots pour le dire.

Fiedler remarque aussi que « la littérature américaine ressemble parfois à une chambre des horreurs qu'on voudrait faire passer pour un parc d'attraction », et la folie des personnages joue un grand rôle dans le développement du mythe qui nous occupe, notamment dans sa quête de connaissance.<sup>364</sup> Dans son entreprise de dressage, la folie du personnage surgit notamment des figures de l'artiste – « he walked around them as an art critic would a statue, studying every little detail of his work » (106), « the living canvas he painted » (111) – et du savant – « he took polaroid picture all the time », « played a little mathematical game » (103) –, faisant de lui une sorte de professeur Frankenstein qui aurait perdu tout idéal et toute noblesse, tournant en rond sans fin autour de sa créature en riant. Cependant, plus que Frankenstein, sans doute est-ce le mythe de Faust qu'il vaudrait mieux convoquer, comme le fait Fiedler qui le place au cœur de « l'expérience américaine »

---

<sup>364</sup> Ma traduction. La citation exacte ouvre un commentaire qui nous intéresse tout particulièrement : « Our literature as a whole at times seems a chamber of horrors disguised as an amusement park 'fun house', where we pay to play at terror and are confronted in the inner most chamber with a series of inter-reflecting mirrors which present us with a thousand versions of our own face. In our most enduring books, the cheapjack machinery of the gothic novel is called on to represent the hidden darkness of the human soul and human society » (27). Où l'on retrouve le jeu de miroirs que nous relevions dans *The Room*, entre les chimères et le miroir de la cellule du personnage, qui lui renvoient « un millier de versions de son propre visage », ou encore mille facettes de sa personnalité.

– « Faustian pact, the bargain with the Devil [...] as the essence of the American experience » (27). Comme dans *The Room*, rappelons que l'espèce canine y joue aussi un rôle central, puisque c'est sous forme de chien qu'apparaît d'abord Méphistophélès – « Faust : Vois-tu ce chien noir qui court les blés verts et les éteules ? » (63) –, et que ce mythe questionne essentiellement « La bête humaine sans but ni trêve qui, telle une cascade, grondait de roc en roc, en sa fureur avide, vers l'abîme » (143). Il est toujours question de bêtes, d'hommes et de dieux, et toujours de chimères qui tiennent des trois à la fois. Toujours question aussi d'un homme qui s'amuse malgré tout : « Mépistophélès : Le caniche ne s'aperçut de rien quand il franchit le seuil d'un bond. Maintenant la chose a changé de face : Le Diable ne peut sortir de la maison. Faust : Alors pourquoi ne prends-tu pas la fenêtre ? » (70). Cependant, Fiedler note aussi : « The gothic novel was not fully itself until it had discovered and made its center the diabolic bargain » (134). Selby n'écrit pas à proprement parler de « roman gothique », mais le problème de l'absence du pacte dans ses œuvres peut aussi être éclairé par l'analyse de Fiedler. On sent bien la distance qu'impose le pacte pour lecteur moderne, et l'humour de Faust devisant gaiement avec le diable ne produit pas du tout le même effet que l'humour du personnage de Selby qui s'amuse de ses chiens. Car sans diable interposé et sans pacte, nous n'avons plus l'homme *et* le diable, mais l'homme *est* le diable.

Dans le *Faust* de Goethe on peut lire ces propos prêtés à un « surnaturaliste », dans le passage intitulé « Songe d'une nuit de Walpurgis » : « Car de l'existence du diable, je conclus à celle de Dieu » (178). Seul le personnage de *Waiting Period* ébauche un pacte avec Jésus, mais comme les autres personnages de Selby, il conclut de son absence de réponse à l'absence de Dieu, et donc à l'absence de Diable.<sup>365</sup> De plus, tout n'est pas dans le pacte, et conserver les chimères – « le songe d'une nuit », qu'elle soit de Walpurgis ou d'été, ou bien autre – suffit. Fiedler fait aussi référence

---

<sup>365</sup> Le pacte prend cette forme : « Jesus [...], if you really exist, you skinny jew bastard, help me kill myself. [...] Do that for me and I will forgive you » (123-124). Le pacte paraît exactement contraire à celui de Faust qui voulait la connaissance, alors que le personnage de *Waiting Period* veut le néant. Cependant puisque la quête du néant est aussi une quête de connaissance pour ce dernier, qui le conduit à savoir « que la vie vaut la peine d'être vécue », les deux pactes se rejoignent en fait sur ce point. Ils diffèrent par contre bien lorsque contrairement à Méphistophélès, Jésus ne répond pas. Nous ne ré-insistons pas ici sur le statut trouble du personnage que cette citation rappelle – pour qui peut-il bien se prendre pour prétendre pardonner Jésus ?

au « Marquis de Sade » pour avancer que, « le gothique est le satanisme de ceux pour qui Satan est devenu une figure de style » – « gothicism is the Satanism of those to whom [...] Satan has become a figure of speech » (136). Or il en va de Satan comme de Dieu, qui déjà dans le *Faust* de Goethe, n'est plus qu'une figure de style dont le nom importe peu. Quand Marguerite demande à Faust s'il croit en Dieu, il s'écrie qu'il ne saurait le dire et précise à propos du sentiment de la foi :

Et quand je te regarde dans les yeux, n'est-il pas vrai que tout se presse vers ta tête et ton cœur et, invisible ou visible, palpite en un éternel mystère ? Remplis-en ton cœur, si grand soit-il, et si tu es tout imbue de ce sentiment, nomme-le comme tu voudras : nomme le bonheur ! Cœur ! Amour ! Dieu ! Je n'ai pas de nom pour cela ! Le sentiment est tout ; le nom n'est que son et fumée qui obscurcissent le feu du ciel. (147)

Au centre de tout est « le sentiment », et revient encore et encore la difficulté de le formuler. L'homme s'épuise dans sa quête de savoir, parce qu'il butte toujours sur la nébuleuse « archétypale » de sentiments qu'il contient, et que pourtant il ne peut pas cerner.<sup>366</sup> Le mythe s'impose alors comme la seule façon de signifier cette nébuleuse. Il est le seul lieu où le sentiment s'incarne en Dieu ou en Diable, où l'homme est tout puissant ou immonde, et d'une façon ou d'une autre, le seul lieu où les deux se rejoignent. Le « surnaturaliste » en somme chez Selby, est devenu ce « savant fou » qui de l'absence de Dieu a déduit l'absence du Diable, et les a *compris* – absorbés – tous les deux.

Nous relevions déjà dans la première partie de notre étude – voir « le pervers perdu » –, qu'il était significatif que Sorrentino ait choisi un extrait de *Faust* pour introduire son article « The Art of Hubert Selby ».<sup>367</sup> Pour réconcilier l'œuvre de Selby avec Faust, on peut aussi passer par cet autre mystique qu'était Dostoïevski, et noter avec André Dabezies que ce dernier,

N'a pas repris le schéma goethéen, le pacte notamment manque [...] : pour exprimer l'emprise du mal sur l'homme, Dostoïevski use d'une analyse psychologique transcendante que le roman permet mieux que le drame et qui rend superflu le symbolisme du pacte. Il démasque l'image, son intuition géniale va bien au-delà, bien plus profond que la rhétorique romantique dans

---

<sup>366</sup> Nébuleuse qui fait écho à « la nappe d'ombre » dont parle Foucault, et que nous évoquions plus haut – « L'amoral de l'histoire ».

<sup>367</sup> Rappelons peut-être cette épigraphe ici : « Faustus: How comes it, then, that thou art out of hell? Mephistophilis: Why, this is hell, nor am I out of it » (335).



l'expression du tragique, jusqu'aux racines chrétiennes les plus authentiques, au niveau de la mystique. (47)

Si l'on s'arrête sur *Les frères Karamazov*, on peut noter que chez Dostoïevski aussi l'animalité joue un rôle central. Comme dans *The Room*, des chiens se déchaînent et des hommes en font les frais – « Les chiens mirent l'enfant en pièces sous les yeux de sa mère » (263) –, même si on note que chez Dostoïevski, chiens et hommes ne se mêlent pas directement dans une figure chimérique. De plus comme Ishmael, Yvan Karamazov constate : « On compare parfois la cruauté de l'homme à celle des fauves ; c'est faire injure à ces derniers. Les fauves n'atteignent jamais aux raffinements de l'homme [...] qui torturent les enfants avec une joie sadique » (258). Les Karamazov vivent aussi dans une ville qui répond au doux nom de « Skotoprignonievsk », qui signifie si on en croit la note de la page 600, « marché aux bestiaux », et sont donc des bêtes parmi les bêtes. Mais il ne faut pas se laisser abuser par le terme « bestiaux », qui peut évoquer la bête tranquille – celle dont parle Céline à propos des Américains, et dont on peut percevoir la réplique dans le « Cattle car » que nous avons relevé dans *Song of the Silent Snow* notamment –, car ils sont comme tous avant tout des hommes, c'est-à-dire des bêtes particulièrement « féroces ». C'est encore Yvan, lorsqu'il s'adresse à son frère Alexéï (Aliocha), qui met en relation l'homme et la bête :

Vois-tu, mon cher, il y avait un vieux pécheur, au XVIII<sup>e</sup> siècle [Voltaire], qui a dit : *Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer*. Et, en effet, c'est l'homme qui a inventé Dieu. Et ce qui est étonnant, ce n'est pas que Dieu existe en réalité, mais que cette idée de la nécessité de Dieu soit venue à l'esprit d'un animal féroce et méchant comme l'homme, tant elle est sainte, touchante, sage, tant elle fait honneur à l'homme. (254)

Le discours du personnage illustre ainsi comment le pacte étant impossible, on peut toujours s'en remettre au « tragique » et à la « mystique » aux racines du mythe. L'homme privé d'un Diable pour sceller un pacte se révèle seulement duel, encore, animal particulièrement « féroce et méchant » et aussi seul animal qui a besoin d'un Dieu « bon ». Car peut-être l'important chez Faust n'est-il pas qu'il passe un pacte ou non, mais qu'il pense la nécessité d'un pacte pour échapper à son immonde condition d'homme, et redéfinisse ainsi cette même condition « par le haut ».

On aura quand même remarqué les grands écarts de style qui nous aurons un instant détournés de Selby. Mais cette richesse formelle du mythe précisément, en fait une forme encore signifiante, et à jamais réaliste, malgré tout. Considérer *Moby Dick* comme réaliste consiste par exemple pour Fiedler, à en faire un travail « bâclé » – « considered as a ‘realistic’ novel the latter [*Moby Dick*] is a scandalous botch » (29).<sup>368</sup> Car en effet, il n’est pas question de parler du réalisme comme de l’art de décrire la réalité qui nous entoure à un moment donné. Il s’agit en fait d’essayer d’atteindre à la réalité *malgré* la réalité qui nous entoure à un moment donné. Ces auteurs dont fait partie Selby forgent un mythe quand le même « archétype de l’homme » dont parle Nietzsche est l’élément de réalité sous jacent, et lorsque le monde qui les entoure apparaît comme la vraie mystification. Dans *Moby Dick* déjà, Melville écrit, « Look not too long in the face of the fire, O man! Never dream with thy hand on the helm » (404). Puis il ajoute : « [...] There is a wisdom that is woe; but there is a woe that is madness » (405).<sup>369</sup> Les questionnements savants de l’homme, cette force qui le pousse à essayer de comprendre, prend diverses formes et débouche toujours sur la peur de découvrir « par malheur » – « woe » –, que la « sagesse » – « wisdom » – ne peut conduire qu’à la folie, et que de la folie au malheur il n’y a qu’un pas.<sup>370</sup> Ainsi il faut rêver ou « tenir la barre » écrit Melville, mais les deux options ne s’excluent que parce qu’elles ne peuvent s’exécuter *en même temps*. Qu’il ne faille pas regarder les flammes *trop longtemps* n’exclut pas non plus de les regarder, parce qu’elles existent. Comme le note Nietzsche encore, dans *Généalogie de la morale* cette fois, « nous ne nions pas que la foi sauve : mais

---

<sup>368</sup> Et on peut ici répéter la citation de Selby que nous évoquions déjà au terme de notre première partie, lorsque dans son entretien avec David L. Ulin il déclarait avec enthousiasme : « If you’re going to imitate somebody, imitate Melville for Christ’s sake ! » (30).

<sup>369</sup> Les crochets au début de la citation représentent l’omission d’un passage de *Moby Dick* que nous citons au terme de notre première partie « Seul au monde, au sol immonde », dans le dernier paragraphe exactement, et que nous ne répétons donc pas ici. Ce passage illustre la proximité de l’homme et de la bête dans le contexte d’un naturalisme tragique, et nous espérons que retrouver le thème de l’homme et de la bête et *Moby Dick* maintenant que nous en venons à étudier le mythe, tient moins de la répétition stérile, que de la variation sur le thème de l’exploration de l’existence humaine dans l’œuvre de Selby, et dans la littérature en général.

<sup>370</sup> Dans sa traduction pour la Pléiade, Philippe Jaworski traduit la phrase ainsi : « Il est une sagesse qui est souffrance ; mais il est une souffrance qui est folie » (466). En note Jaworski ajoute qu’il s’agit d’un « [é]cho de l’Ecclésiaste (I, 17-18) : “J’ai appliqué mon cœur à connaître la sagesse, et à connaître la sottise et la folie ; j’ai compris que cela aussi c’est la poursuite du vent. Car avec beaucoup de sagesse on a beaucoup de chagrin, et celui qui augmente sa science augmente sa douleur” » (1261).

*pour cette raison même* nous nions que la foi *prouve* quelque chose » (226). Le mythe oblige justement à décider quel prix donner à la sagesse, et à savoir de combien de folies se nourrit une foi dans la vie qui si elle ne prouve rien, peut quand même parfois permettre à l'homme de repousser encore un peu la mort.

## Chapitre 9

### « Il était une foi... » : Le mythomane mythologue

L'homme est un animal différent des autres, car en plus de l'histoire de ces derniers, il prend sur lui la charge de raconter sa propre histoire. En être raisonnable, pour ne pas être condamné à la raconter de l'intérieur et gagner en « objectivité », il peut s'inventer un Dieu pour tout dire à sa place, à bonne distance, de l'extérieur. Ou alors, sans Dieu, il peut s'inventer dieu lui-même, mais à chaque fois il doit mythifier son histoire, en s'inventant un tiers – un Autre – et en courant par cette invention, le risque de la mystification. Le « chef-d'œuvre » du personnage dans *The Room* appartient à ce type d'expérience, où le personnage se rêve en dieu, maîtrisant son histoire. L'art et la science se mêlent dans son projet, et forment une quête de connaissance qui devient mystifications parce qu'il a déjà répondu aux questions qu'il pose : il ne cherche qu'à prouver que le monde est immonde et injuste. Il est sans doute moins facile pour l'art que pour la science de faire croire qu'il trouve des réponses aux questions qu'il pose, pourtant l'artiste et le scientifique – qu'on ne peut distinguer dans *The Room* – ne se trompent sans doute pas plus l'un que l'autre, n'ont pas plus raison non-plus, et les deux se fourvoient avec une gaieté égale, et également nécessaire.<sup>371</sup> « On le voit », écrit Nietzsche dans le *Gai savoir*, « la science elle aussi se fonde sur une croyance, il n'est point de science “sans présupposition” » (337). Aujourd'hui qu'il ne paraît plus y avoir de « science positiviste », on ne s'étonnera plus de remarquer avec Marc Chénétier, que « les travaux de Michel Foucault ont achevé de faire basculer l'histoire de son statut de science positiviste à celui de “mythe occidental” » (188). Quel que soit le domaine

---

<sup>371</sup> Dans *Fiction and the Figures of Life*, Gass rapporte cette anecdote : « When David Hilbert, the great logician, heard that a student had given up mathematics to write novels, he is supposed to have said: “It was just as well; he did not have enough imagination to become a first-rate mathematician” » (28). Dans tous les domaines du savoir humain – et la littérature en fait partie, n'en doutons pas –, la réalité s'imagine malgré le monde qui nous entoure.

qu'ils explorent, les personnages de Selby sont en quête de savoir. Et dans l'œuvre de Selby, forger de mythes dans un monde à déchiffrer, les jours de ces personnages sont toujours moins comptés, que contés.

Pour Selby, la croyance, ou la foi, en tant que moteur de tout le savoir humain, n'est donc pas une malédiction en soi. Elle est seulement l'ouverture d'un champ des possibles, où précisément, tout est possible. Dans *La Généalogie de la morale*, Nietzsche pose la question de la limite de cette foi, et demande : « qui pourrait désormais en vouloir aux agnostiques si, pleins de vénération pour l'Inconnu, le Mystère en soi, ils adorent comme Dieu *le point d'interrogation lui-même* ? » (236). Selby montre que le « tout est possible » de la foi de l'agnostique fait écho au « tout est vain » des Ecclésiastes, car on peut se laisser fasciner par le « tout » qui ne dit rien, aussi bien que par celui qui signifie l'infini. Chez Selby d'ailleurs, c'est bien au tout « infini des possibles » que tourne le dos le personnage de *The Room*, en s'enfermant dans ses chimères, puis dans cette cellule qu'il refuse de quitter à la fin. Alors que dans *Waiting Period*, c'est au tout du néant qu'ultimement le personnage paraît échapper en se détournant du suicide et se lançant dans le monde. Pourtant, pour ce dernier, l'infini des possibles est réductible à une quête de néant encore : il veut anéantir le mal et ses représentants. Les deux personnages de Selby sont en fait également fascinés, et qu'il s'agisse de néant ou de possibles, ils remettent « tout » au hasard : le premier en disant « faites de moi ce qu'il vous plaira », et le second en disant « je ferai n'importe quoi ». À la façon des baleines de *Moby Dick*, ils sont tout au long du récit proies de la folie du troupeau – « galled », comme l'explique le narrateur. Ils divaguent ou s'agitent en tout sens sans savoir l'expliquer, mais contrairement aux baleines quand même, ils prétendant pouvoir le faire.

Nietzsche est aussi celui qui aura le mieux parlé du mythe de l'homme que nous raconte Selby, et s'il est jamais question de psychologie dans l'œuvre de ce dernier, c'est à la psychologie nietzschéenne qu'il faudra se référer, c'est-à-dire à « la théorie nouvelle que Nietzsche entend substituer à l'obscure psychologie d'antan [et qui] sera une psychologie du multiple, une psychologie sans sujet, une psychologie de l'affectivité, et surtout, une psychologie de l'infraconscient ». C'est ainsi que

Patrick Wotling la décrit dans son ouvrage au titre particulièrement important ici, dans le lien qu'il établit avec Dostoïevski : *La pensée du sous-sol* (44).<sup>372</sup> Selby après eux aura repris le flambeau de « l'homme du souterrain », et entretenu une flamme qui parce qu'elle est flamme, en aura brûlé plus d'un au cours de son histoire.<sup>373</sup>

## A/ Poétique d'un mythe prosaïque

### a) *Le Gai savoir : De l'amusé à l'âme usée*

Dans son œuvre Selby met en jeu deux formes de savoir, et dans *Waiting Period*, la dialectique des deux savoirs est même confusément conceptualisée par le personnage, qui choisit finalement – sous les acclamations du narrateur – l'idéal de « savoir par l'ignorance ». Ce choix final dans le roman passe cependant par l'élimination progressive d'un savoir plus traditionnel, dont la logique paraît assez

---

<sup>372</sup> Si en note d'ailleurs, Wotling évoque cette proximité des deux auteurs – Nietzsche aurait dit de Dostoïevski : « Je le compte au nombre des plus belles aubaines de ma vie, plus encore que ma découverte de Stendhal » (19) –, il met par contre en garde contre l'éventuelle tentation de rapprocher Nietzsche de Freud. Il n'y a selon Wotling « chez Nietzsche aucune instance globale comparable à l'inconscient. Ce serait là laisser le champ libre, une fois encore, au besoin idéaliste d'unité. L'unité est une hypothèse dont Nietzsche n'a pas besoin » (44).

<sup>373</sup> Dans son article « Selby et le problème du mal », publié dans *Psaumes*, Richard Pinhas développe un parallèle très intéressant entre Nietzsche et Selby. S'il n'est pas directement fait allusion à cet article, dont nous ne partageons pas forcément toutes les conclusions, ne doutons pas qu'il aura constitué une source d'inspiration importante pour le développement de cette partie. Il y a déjà été fait référence dans notre travail, et citons simplement pour se convaincre de l'importance de son travail dans notre étude, ce moment où Pinhas ramène Selby à Nietzsche et Dostoïevski, en notant qu'ils ramènent tous l'homme à l'animal : « En tant que porteur de lumière – et le « en tant que » est la marque du concept (cf. Deleuze) –, Selby rappelle et invoque, même indirectement ou inconsciemment, ses illustres prédécesseurs, Dostoïevski et Nietzsche. Selby énonce l'ultime vérité de l'Homme, oui, de l'homme comme espèce zoologique : homo sapiens sapiens dans ses relations intimes avec "le mal". C'est bien sa grandeur d'écrivain qui l'autorise à décrire les multiples facettes de Harry comme autant de mises en variation continue, d'incarnations singulières et personnelles à chaque occurrence, de ramifications différentielles (à tout le moins différenciées) du mal, du Mal dans tous ses états, dans toutes ses modalités fonctionnelles et affectives » (97). Nous partageons avec Pinhas le sentiment, comme nous espérons avoir su le montrer dans notre deuxième partie, que l'« archi-Harry » n'est le mal que par « ricochet », et que les Harry valent essentiellement pour le « noyau affectif » qu'ils poursuivent, et que nous nous proposons de poursuivre ici.

impuissante au personnage pour qu'il s'en remette fréquemment à la « providence », comme nous l'avons vu, puis qu'il se laisse définitivement porter par les événements. Tout en faisant systématiquement référence à un inutile savoir de philosophe, il espère mieux, et le narrateur fait même du « savoir sans savoir » du personnage la cause de son humeur « joviale et joueuse » :

Ahhh, this is all bullshit. Let the philosophers worry about all that. Evil is evil, period. Just because a man loves his children doesnt mean he should be allowed to murder whomever he chooses. There comes a time when we must say no to the tyranny of ignorance and do whatever is needed to bring about its demise. Jefferson and the other Founding Fathers knew that all too well. Oh god, Im tired. [...] Enough of this mental masturbation.  
*The more he pursues his quarry the more jovial and playful does he become. It would appear there is more than the winking of an eye operating here. (154-155)*

Le personnage choisit d'assoir ce qu'il sait obscurément – « do whatever is *needed* », mais d'où vient ce besoin impérieux ? – contre un savoir raisonnable, qui renvoie à un système de « philosophe ». Pour lui curieusement, ce dernier forge la « tyrannie de l'ignorance », et dans cet extrait il s'agit d'un nébuleux « all that », qu'il balaye d'un « this is all bullshit ». Ainsi il veut amener l'ignorance à son terme – « bring about its demise » –, par encore plus d'ignorance, puisqu'il accumule des informations dont il refuse de tenir compte. En effet, si l'on regarde en amont, on trouve la source de cette nébuleuse : « ...my god, there must be hundreds, thousands of people adding information to this website » (147). Les pages qui séparent ces deux extraits – (147-155) – sont consacrées à la façon dont le personnage explore internet et accumule les éléments à charge contre Big Jim Kinsey, et surtout, contre le jury qui l'a acquitté trente ans plus tôt – « Ton of info on those guys » (151). Toutes ces informations finissent par former un système trop complexe pour qu'il parvienne à établir avec certitude les liens entre ses parties – « Cant find the Lowest Common Denominator. No point in still hunting » (151) –, mais plus grave pour lui, il n'arrive pas à savoir comment ces informations peuvent mener au fait que toutes ces personnes méritent de mourir. Lorsqu'il décide de simplement ignorer ces éléments, il révèle donc la question qu'il se pose comme un simple moyen de justifier un choix déjà arrêté : « They are all equally guilty » (155). Cette intuition se confirme dans l'idée qu'« un homme qui aime ses enfants », n'en est pas pour autant « autorisé à tuer qui il veut ». Le personnage ignore ainsi le fait que seul Big Jim *aurait*

effectivement tué – on l’ignore en fait, et le personnage n’évoque pas plus les éventuelles preuves de ces meurtres, qu’il ne les cherche –, et que les membres du jury n’ont de toute façon tué personne. D’autre part cette idée selon laquelle rien, même pas le fait d’aimer ses enfants, ne pardonne le meurtre, justifie mal sa certitude qu’il est contrairement aux autres, « autorisé à tuer qui il veut ».

Tous ses doutes se réduisent lentement à une seule question, parce qu’ils conduisent à l’impossibilité de « savoir pourquoi il sait ce qu’il sait », plutôt qu’à essayer d’acquérir un savoir « neuf » : « damn, cant get used to two being women. Wonder why? Strange » (151). Le fait qu’il doive les tuer est acquis, et ses doutes se déplacent donc sur le doute lui-même. Ce principe de « doute sur le doute » est confirmé pages après pages : « Theyre both mothers...and the men are fathers, 8 of them are. Funny how thats supposed to make a difference. If youve given birth to a child your responsibility diminishes. Crazy. Culpable is culpable » (152). Le problème du « statut de la femme » est plusieurs fois mentionné, dépassant même celui des enfants et de la famille. Le personnage y revient comme toujours de façon compulsive – « This whole idea of excusing women for heinous crimes simply because theyre women is insane » (163) –, et il répète l’argument *systématiquement* dans les quelques pages qui nous occupent, et en vient même à invoquer « l’égalité des droits » pour justifier leur droit de mourir également : « Matter of Equal Rights. Womens Lib proved that. Wouldnt want to have a discrimination suit filed against me by NOW. No indeed » (152).<sup>374</sup> Ce passage vient en fait en renfort de toute l’œuvre de Selby, appuyant une thématique de la femme conçue comme absolument différente de l’homme, qui est toujours la plus grande inconnue de l’équation des personnages.<sup>375</sup> Dans *Understanding Hubert Selby Jr*, James Giles remarque à

---

<sup>374</sup> Le personnage fait même appel au motif tragique de la femme de pouvoir cachée dans l’ombre de l’homme qui règne – qu’on reconnaît dans l’exemple de Néron et Agrippine dans le *Britannicus* de Racine, que nous évoquions au chapitre de la tragédie : « Seems like the women never had anything to do with lynching and other forms of murder. Maybe just agitate... provoke. Power behind the scene » (153). Mais encore une fois, il est question de meurtres racistes et non de lynchage particulièrement, et s’il est un meurtrier dans l’histoire, il s’agit de Big Jim Kinsey... ou du personnage. Son problème avec les femmes du jury est donc un problème qu’il se crée seul, parce qu’il veut tuer les membres d’un jury qui n’a tué personne – pour qui ne considère pas qu’on est coupable de meurtre quand on acquitte un homme *soupçonné* d’homicide.

<sup>375</sup> Ne serait-ce que par son absence physique, comme c’est le cas pour les personnages de *Waiting Period* et *The Room*.



propos de *Last Exit to Brooklyn* qu'on s'y trouve souvent confronté à ce qu'il appelle :

a male vision of the woman as a hated and feared "other", the very image of a corrupt and corrupting trap for the male. [...For instance] "Mary" functions for Selby as an ironic signifier for a counter-myth, the female as trap for the male. [...] In a world without redemptive spirituality and encased in an overwhelming materiality, the concept of holy mother and virgin, or of a redemptive sexuality, is foreign and incomprehensible. (33)

Mary est la femme d'Harry Black dans « Strike », et Harry est piégé par cette femme et leur enfant, dans un mariage qui ne convient pas à l'homosexuel qu'il se révèle être. Le « mythe » en question est donc celui de la Vierge Marie, modèle idéalisé d'une femme « pure » qu'un croyant appelle à l'aide. « L'ironie » que relève Giles tient au décalage entre la Marie idéale du Mythe et la « Mary » de l'histoire, qui elle est trivialement femme, retenant contre tout bon sens le père de son fils qui n'a rien de Dieu, elle-même n'étant pas une sainte. Loin de vouloir de son aide, Harry voudrait d'ailleurs plutôt qu'elle disparaisse : « Harry tried to ignore the presence of his wife but [...] he was still conscious of her being there. There! Sitting on the couch. Looking at him. Smiling. For christs sake, what the fuck she smiling at? » (108). Pourtant, elle demeure mythique en un sens, dans ce « contre-mythe ». Elle est en effet une mystification de plus des personnages de Selby, et fonctionne comme chacune des chimères que le récit mythique révèle. Comme les autres, comme l'ensemble de la réalité des personnages, la figure féminine ne correspond en effet, jamais à rien dans la réalité. Mary ne parle d'ailleurs presque pas – « Mary said nothing, just smiled » (108) –, et n'existe que dans l'œil du personnage. Encore une fois, « coupable, c'est coupable », et peu importe de quoi. Harry hait sa femme seulement parce qu'elle est là, et le personnage de *Waiting Period*, de façon plus tortueuse encore, se révèle être un producteur des mêmes mystifications pour remplacer les femmes qui l'entourent.<sup>376</sup> Incapables d'entrer en contact avec elles de quelque façon que ce soit, les personnages se retranchent en eux-mêmes et les définissent malgré elles, comme ils veulent.

---

<sup>376</sup> Comme lorsqu'il s'exclame à propos de la serveuse qu'il n'ose pas aborder : « Who the hell ever said theyd rather be dead than red? What madness. Red is the color of my true loves hair... » (183). La serveuse est un personnage bien plus vivant dans son esprit, qu'en tant qu'autre personnage du livre avec lequel il pourrait parler.

Cependant cette mise en scène de la mystification fonctionne à nouveau comme un révélateur. Nous avons déjà évoqué le cas de Tralala dans *Last Exit to Brooklyn*, et insisté sur sa dimension de « corruptrice corrompue », n'empêchant pas son « irréductible humanité » – avec Giles déjà.<sup>377</sup> Ajoutons que même si dans *Requiem for a Dream* Sara devient folle, et que Marion se prostitue pour de la drogue, le tableau que Selby nous peint des femmes prend des reflets résolument terrifiants, mais ni plus ni moins que les autres « tableaux ».<sup>378</sup> Si elles n'étaient pas soumises aux mêmes difficultés que les personnages masculins de ses romans, on y verrait même sans doute la forme de « discrimination » qu'ironiquement le personnage de *Waiting Period* déplore dans sa tentation de les épargner. Et si l'on s'arrête sur ce commentaire ironique d'ailleurs, apparaît même la vraie tragédie du personnage, qui semble condamné à échapper à une mystification, seulement pour retomber dans une autre : « This whole idea of excusing women for heinous crimes simply because theyre women is insane » (Je souligne). Effectivement, « excuser une femme seulement parce que c'est une femme » pourrait être de l'ordre de la « folie », en tant que présupposé moral déraisonnable qu'on peut au moins mettre en doute. Mais l'interposition du segment « for heinous crimes » entre les deux propositions de l'expression, détourne l'attention de la mise en question du présupposé moral lié aux femmes qui préoccupe le personnage, et renvoie le lecteur à une dénonciation du « crime » en général. Le « crime » devient alors dans la rhétorique quelque chose dont personne n'est absout, à moins que tout le monde le soit.

En effet, l'idée qui domine n'est pas celle du pardon éventuel d'une femme en tant que femme, mais celle de l'imposition du crime en tant qu'exemple le plus odieux auquel ait pu penser le personnage pour illustrer « l'inexcusable ». Qu'on pense à l'alternative, « excusing white men for heinous crimes simply because theyre white men is insane », et l'on obtient la dénonciation d'un système raciste proche de celui des états du sud esclavagiste. Mais, « excusing men for heinous crimes simply because they are men is insane » est déjà une formule plus problématique, qui n'a peut-être pas plus de sens que dans le cas des femmes. Si l'on suit le personnage dans

---

<sup>377</sup> Voir « résister au tourbillon d'impression ».

<sup>378</sup> Dans le même ouvrage Tyrone est en proie au phénomène de manque et aux autres détenus et gardiens dans une prison du sud des États-Unis, et Harry est amputé d'un bras gangréné par des injections multiples.

son raisonnement en tout cas, en considérant la femme comme l'égal de l'homme lorsqu'il s'agit de mourir, alors il faut qu'ils soient égaux face au crime également. Car ce qui est fou n'est plus qu'on veuille excuser les femmes, ou les hommes, blancs ou non, et pas d'autres, mais qu'on veuille excuser le « crime » en soi. En raisonnant le personnage se condamne en fait lui-même à être inexcusable, justifiant son crime par l'égalité de tous face au même crime, et sans jamais l'admettre, cela prend une part de plus en plus importante dans sa décision de s'en remettre à la « providence ». Il ne faut donc jamais confondre la vision qu'ont les personnages de ses romans – les mystifications passant par une rhétorique ambiguë –, et la vision qui émerge du mythe romanesque – la mythification par Selby, exposant cette réalité mystifiée.

On peut aussi s'arrêter sur cette autre formulation du même argument, participant de la difficulté du personnage à justifier son crime, où l'ambiguïté de l'acronyme dans l'expression déclenche la mise en lumière des implications de l'instantanéité de ce « savoir sans savoir » : « Wouldnt want to have a discrimination suit filed against me by NOW. No indeed ». Dans le contexte, il s'agit clairement de « l'Association Nationale pour les Femmes » – « National Organization for Women » –, mais le personnage paraît aussi dire que ça n'est pas le moment pour un procès – « by now », dans le sens de « pour le moment ». L'obsession du moment revient encore, subrepticement, au détour d'un court instant de flottement référentiel. La ponctuation de ce commentaire cynique par « Yes indeed », qui signifie normalement « Oui, en effet », en renforce d'abord l'ironie, le personnage ne croyant pas vraiment que les féministes vont tenter un procès à celui qui se rend coupable de discrimination « positive », en ne tuant pas deux femmes, parce qu'elles sont des femmes – l'expression prenant un sens plus figuré, qu'on traduirait familièrement par « tu m'étonnes ». Ensuite, il faut insister sur le fait que l'attention du lecteur n'est pas attirée sur le mot « indeed » pour la première fois. Le personnage use et abuse de la tournure, qui si elle n'apparaît pas à chaque page, est mentionnée tout de même assez souvent pour devenir extrêmement ambiguë, notamment dans la manière dont elle est torturée, et dans sa fonction de signe de ponctuation plus « emphatique » que « concluant ». On peut pour s'en convaincre s'arrêter sur deux de ses occurrences,

une extraite des pages qui nous occupent, et l'autre du tout début de la « quête » du personnage :

They are all equally guilty. Just have to dismiss all qualms about the women. They have been arguing for equal pay for equal work for years and I will most assuredly abide by that request...oh yes, *indeedy do*. (155)  
What was that old phone ad, something like, Reach out and touch somebody today, or tell them you love them, or some such thing? Whatever. But we will reach out and kill some one. *Yes, in deed*. Someone who truly deserves it... who needs it. (31-32, je souligne)

« Indeed » ponctue beaucoup des propos du personnage, mais n'exprime jamais la reconnaissance d'une conclusion qu'on pourrait tirer des arguments qui la précèdent. Il ne conclut pas plus une réflexion – avant de passer à une autre idée –, qu'il n'en souligne le développement concluant – convainquant. De plus depuis qu'au départ Selby a séparé les syllabes de l'expression, le flottement persiste, s'est disséminé dans l'œuvre et resurgit à chacune des occurrences d'un « en effet » qui a du mal à signifier la confirmation du propos ironique, cynique ou seulement déraisonnable auquel il succède. Il apparaît de plus en plus comme signifiant seulement un « certes » dubitatif, qui dit seulement, « bref, peu importe, passons à la suite ». Il rejoint ainsi l'affirmation dans l'action – « Yes in deed » au sens littéral de « Oui dans l'action » –, confirmant le personnage dans sa course en avant, voulant vivre chaque instant détaché des autres, et ne surtout pas s'arrêter.

Dans ce seul terme, la tentation d'une « action » qu'on n'arrête jamais se mêle à la ponctuation joviale d'une phrase – « *indeedy do* » –, elle-même prenant souvent les accents d'un commentaire léger sur des sujets plutôt graves. Dans *Au-delà du soupçon*, Marc Chénétier fait une remarque qu'on peut lier à la façon dont le dernier personnage de Selby tend vers toutes sortes de mystifications, et s'en trouve particulièrement ravis :

L'homme craint plus que tout l'absence de sens et le constitue à n'importe quel prix, prêt même à le payer de l'inconscience de son geste : en devenir conscient l'obligerait à reconnaître la nature de ses besoins et l'artificialité de leur pâture. (207)

S'échapper dans leurs chimères permet aux personnages qui scrutent une réalité désolante de ne pas s'en désoler. Cependant depuis l'enfance chacun sait que fermer les yeux ne suffit pas à faire disparaître les monstres. Lorsqu'on les sait sous le lit, il

faut y aller voir pour qu'ils disparaissent. On peut maintenant s'arrêter sur les propos du narrateur, que nous citons avec ceux du personnage en entamant cette étude du « gai savoir » du personnage : « *The more he pursues his quarry the more jovial and playful does he become. It would appear there is more than the winking of an eye operating here* ». On peut s'interroger sur le sens du terme « quarry » ici, qui signifie à la fois « proie » et « carrière ». Il n'y a pas de doute sur le fait qu'il faille le comprendre au sens de « proie », on ne « poursuit » pas littéralement « une carrière ». Mais la polysémie peut jouer au moment où le personnage « creuse » son sujet sur internet, et abandonne chacune des informations qu'il en extrait pour s'en remettre à un savoir par intuition – « I/ll intuitively know where they are, or recognize them » (24), se dit-il quand il pense acheter l'arme pour se suicider au marché noir, et facilement reconnaître un vendeur dans la rue. Il semble alors partir métaphoriquement en quête de « la carrière » originelle d'où toutes les pierres des constructions humaines sont extraites, et où sont enterrées les vérités éternelles qu'il croit savoir, sans toutefois savoir les exprimer.<sup>379</sup> Quand le narrateur précise qu'il y a d'ailleurs à ce moment là plus que « le clignement d'un œil », qui jusque là a toujours rythmé l'idéal du moment présent du personnage, cette distension soudaine du temps appuie cette intuition de l'éternité de la carrière que creuse l'homme en quête de réponse à ses questions. Reste qu'il s'agit bien d'une « proie » que le personnage poursuit, et que remonter de sa « carrière » avec l'idée d'un meurtre injustifiable qu'on commettra quand même coûte que coûte – « do whatever is needed » –, pousse à conclure qu'en fait de s'ouvrir à un gai savoir, le personnage de Selby s'enferme dans une ignorance ravie. Il paraît serein à l'idée d'ignorer les raisons exactes qui le poussent à tuer, tant que mystérieusement, il pense savoir qu'elles existent, parce qu'elles « l'excitent ».

---

<sup>379</sup> Constructions incluant les constructions langagières. Dans *La violence du langage*, Jean-Jacques Lecercle en parlant de « carte grammaticale », et mentionnant les exceptions aux règles qu'on trouve au-delà de ses frontières comme du « reste » (23), remarque : « Les linguistes sérieux n'ont pas recours à la métaphore de la carte. Leurs métaphores favorites sont empruntées à l'architecture » (24). Or « le reste » joue un grand rôle dans les récits de Selby.

b) « *L’Inquisition* » comme métaphore, ou la métaphore comme inquisition<sup>380</sup>

Avant le texte de Gottfried Llewelyn-Jones, la dédicace dans *Waiting Period* désarçonne déjà le lecteur, et même plus directement que l’épigraphe qu’elle précède : « This book is dedicated to THE INQUISITION ». L’usage veut en effet qu’on dédie plutôt un ouvrage à quelqu’un qu’on aime, ou qu’au moins on respecte – un parent, un ami, un mentor.<sup>381</sup> De plus la formule est lapidaire, et s’il avait au moins fait mention du sentiment qui a dicté son envie de dédier ce livre à l’Inquisition – à défaut des raisons, qui si elles ne s’éclairent pas à la lecture de l’ouvrage, n’ont pas vocation à être connues du lecteur –, sa réception aurait été moins problématique. On peut penser par exemple à une formulation sur le modèle de *The Room* : « This book is dedicated, with hate, to the Inquisition ». Mais point « d’amour » ni de « haine », et le lecteur doit interpréter la dédicace comme il peut, à la lumière notamment, du présupposé qui veut que « les gens n’aiment pas l’Inquisition en général ». Dans son article « The Art of Hubert Selby », Gilbert Sorrentino note à propos de *Last Exit to Brooklyn* :

“Strike” is, for me, a masterpiece, possibly the finest short story written in this country in a decade. Every false ideal, every rotting set of values, every cliché we have ever heard about marriage, homosexuality, labor and management, the dignified poor—all are exposed by this merciless flat prose. No comments, ever, in Selby. The prose moves the experience directly to you, it is style-less. (337)

Il ne s’agit donc pas d’une particularité liée aux épigraphes de ses romans, et depuis le départ ses récits sont problématiques parce qu’il ne les explique pas. Aux styles plus élégants d’auteurs comme Auster, Roth ou Delillo pour évoquer l’Amérique d’aujourd’hui, Selby préfère ce mode ambigu dont les aspects les plus problématiques ne tiennent pas au parler vernaculaire qu’il utilise pour animer la

---

<sup>380</sup> Nous avons déjà abordé l’importance de la métaphore chez Selby et étudié son aspect mécanique, avec Ricœur déjà, au chapitre « L’identification : de l’art de gérer les flux » – voir « Désignation et connotation ». Nous proposons d’en étudier maintenant la place et la portée dans le contexte du récit conçu comme mythification, à travers l’exemple précis de l’Inquisition dans *Waiting Period*.

<sup>381</sup> Ce que par ailleurs Selby fait dans *The Room*, avec l’épigraphe que nous commentons dans la seconde partie de notre étude – voir « le répété et l’identique », au chapitre « Réincarnation et transposition : les traits communs » : « This book is dedicated, with love, to the thousands who remain nameless, and know ». Bien qu’aussi déroutante par sa référence à l’anonymat, la mention « with love » suffit à l’inscrire dans la tradition classique de la dédicace « positive », exprimant une certaine forme de respect.

voix de ses personnages. Ils tiennent à l'animation même de ces voix, qui ne s'arrêtent jamais pour expliquer ce qu'elles disent.

Avant d'en venir au traitement de l'Inquisition dans le texte de *Waiting Period*, on peut tenter de préciser un peu mieux le style « sans style » de Selby, à la lumière de trois extraits de trois romans des trois auteurs que nous venons de citer. Tous ces auteurs parlent d'une même confrontation au néant, mais quand les premiers présentent trois narrateurs consentant des efforts considérables pour essayer de s'expliquer, Selby, lui, fuit la narration et offre le spectacle de voix qui divaguent et se laissent bercer par la musique de leurs voix sans rien dire à personne. Dans *White Noise* (1984) par exemple, le narrateur Jack Gladney s'interroge en ces termes :

Let's think about that. Let's examine the nature of the beast, so to speak. The male animal. Isn't there a fund, a pool, a reservoir of potential violence in the male psyche? [...] A remnant of some prehistoric period when dinosaurs roamed the earth and men fought with flint tools? When to kill was to live? (292)

Le personnage pourrait avoir fermé un livre de Selby, et s'interroger en ces termes. Il paraît se trouver, comme le Ferdinand de Céline, un pas en avant des personnages de Selby, qui eux sont le symptôme même de la question que pose Jack Gladney. Dans le même ordre d'idées, le narrateur de Paul Auster dans *The Invention of Solitude* (1982) paraît poser le livre sur une table, et s'expliquer pourquoi le personnage de *The Room* ne sort pas à la fin, quand à la fin la porte s'ouvre : « In that the world is monstrous. In that the world can lead a man to nothing but despair, and a despair so complete, so resolute, that nothing can open the door of this prison, which is hopelessness » (156). Enfin, si l'on s'arrête sur la fin du chapitre quatre du livre de Philip Roth, *American Pastoral* (1998), on peut même trouver un éclairage tout à fait pertinent de l'œuvre entière de Selby :

That is outer life. To the best of his ability, it is conducted just as it used to be. But now it is accompanied by an inner life, a gruesome inner life of tyrannical obsessions, stifled inclinations, superstitions, expectations, horrible imaginings, fantasy conversations, unanswerable questions. Sleeplessness and self-castigation night after night. Enormous loneliness. [...] And in the everyday world, nothing to be done but respectably carry on the huge pretense of living as himself, with all the shame of masquerading as the ideal man. (173-174)

À la fin d'un chapitre, Roth paraît faire la synthèse du développement de ce dernier. Le style est élégant, le discours structuré et l'opposition entre la vie intérieure et l'image qu'on donne de soi au monde est clairement exprimée.<sup>382</sup> Chez Selby le personnage n'explique rien, aucun narrateur ne l'aide vraiment, et tous les raisonnements aboutissent à l'impossibilité d'aucun raisonnement capable de calmer l'état d'excitation panique permanent de cette « vie intérieure », qui rend impossible de « continuer sa vie d'homme respectable », ou la « mascarade de l'homme idéal ». Pourtant si ses personnages n'ont pas le droit de contempler le monde à distance à la façon des narrateurs de Delillo, Auster et Roth, Selby crée quand même les conditions de ce recul nécessaire auquel le lecteur aura peut-être accès en fermant ses livres.

Dans *Waiting Period* donc, le personnage critique l'Inquisition régulièrement au cours du livre, alors qu'on ne peut par ailleurs s'empêcher de rapprocher sa quête d'informations sur internet d'une chasse aux sorcières proche d'un mode inquisitoire – rappelons qu'il emploie lui-même le terme « hunting » (151) pour désigner ses recherches, qui fait écho à « la proie » que le narrateur le voit poursuivre.<sup>383</sup> La façon dont il s'en prend à l'Inquisition à tout propos, sans qu'on sache toujours quel est le rapport exact qu'il voit avec cette dernière, tranche même avec sa démarche de « chasseur », qui elle est bien plus fidèle à l'organisation religieuse qu'il prétend dénoncer :

They make your life unbearable and then they mangle their system so you cant even kill yourself. The Inquisition never dies. I finally get to that point where I have a purpose, a plan, I know I can stick a gun in my mouth and pull the trigger, and get a gun and they pull this shit. DAMN. DAMN!!!! (21)

---

<sup>382</sup> Nous ne prétendons pas entrer dans les détails complexes de la narration de ces romans, et soulignons simplement que l'effet atteint avec élégance par les uns, peut aussi être atteint différemment par Selby – en tout cas avec moins d'élégance.

<sup>383</sup> Dans son ouvrage *Mythes, emblèmes, traces : Morphologie et histoire*, Carlo Ginzburg s'arrête sur le cas du procès en sorcellerie de Chiara Signorini en 1518 et le dit « en mesure d'éclairer la nature du rapport, qui trouvait dans le procès sa matérialisation dramatique, entre sorciers et inquisiteurs – et de fournir de cette façon une indication pour la lecture de ce type de sources. De ce point de vue aussi, le cas Chiara Signorini, jusque dans ses aspects irréductiblement individuels, peut prendre une signification d'une certaine manière paradigmatique » (55). C'est aussi en tant que chasse aux sorcières sur un mode Inquisitoire, que la traque de ses victimes sur Internet prend pour le personnage des accents mythiques reconnectant l'individu à l'histoire de l'humanité. Au-delà des exemples particuliers, la quête de victimes à sacrifier reparaît en tout cas dans *Waiting Period*.



Les idées du personnage, bien qu'elles soient incontestablement plus développées que la dédicace du livre, n'en sont pas moins cryptiques. Lier un « bug » informatique qui l'empêche de se suicider à l'Inquisition est difficilement défendable. Par contre, au niveau du récit, quand apparaît le titre d'une nouvelle d'Edgar Allan Poe, les liens entre l'Inquisition, l'épigraphe et la conduite du personnage se renforcent. Alors qu'il se réveille d'humeur suicidaire, le personnage se dirige péniblement jusqu'à sa salle de bain et penché au dessus de la vasque alors que l'eau tourbillonne en son fond il se dit : « This is the Pit and Pendulum » (116). Il a des vertiges, est hypnotisé par l'eau tourbillonnante, et il évoque en ces termes ses mouvements « pendulaires » au dessus du « trou » de l'évier.<sup>384</sup> Il ajoute aussi, « Guess I am awake » alors qu'il progresse comme un somnambule chez lui, et rappelle aussi l'état du narrateur de la nouvelle de Poe qui explore sa cellule dans le noir. Mais le plus important est que comme dans la nouvelle de Poe, l'Inquisition n'a pas vraiment d'importance en soi. Elle fournit un contexte à Poe, et une excuse au personnage de *Waiting Period*, mais les moines inquisiteurs n'ont à chaque fois qu'un rapport très lointain aux histoires de personnages qui sont d'abord confrontés à eux-mêmes. Tant est si bien qu'en ce qui concerne l'épigraphe, on en vient à se demander si Selby ne dédie pas son roman au mythe inquisitorial, plus qu'aux moines de l'Inquisition qui sévit un temps en Europe.

Cette utilisation de l'Inquisition dans *Waiting Period* peut faire penser à la force de la mythification que Marc Chénétier trouve dans l'exemple de *The Centaur*, de Updike : « Le texte se nourrit du combat des deux plans, les présences mythiques fournissant quelque dignité et une dimension universelle à des scènes que la laideur des temps fait sordides » (217). Le personnage reste anonyme dans le livre de Selby, contrairement au « Centaure » d'Updike, le statut d'animal mythique – de « satyre »,

---

<sup>384</sup> La nouvelle de Poe traite d'un prisonnier – anonyme lui aussi – jugé par l'inquisition et enfermé dans une cellule de Tolède. Au centre de la cellule se trouve un trou sans fond, et sur un de ses côtés, une banquette à laquelle le prisonnier finit par être attaché. À ce moment, un pendule agrémenté d'une lame tranchante oscille et descend progressivement jusqu'à lui. On retrouve aussi comme dans « Strike » le motif des murs qui se rapprochent et menacent de l'écraser. Cependant il s'agit surtout d'un récit métaphorique, comme en attestent les premiers mots : « I was sick – sick unto death with that long agony » (184). Comme l'indiquent le pronom « I » et la « maladie » dont il se dit atteint, il est surtout question d'un homme seul, à l'« agonie », qui se débat avec ses perceptions et tente de vivre malgré le « dégoût pour lequel le monde n'a pas de nom qui gonfle sa poitrine » – « disgust for which the world has no name, swelled my bosom » (224, ma traduction).

cet autre « homme/animal mythique » – n’est pas explicitement exprimé, et sa quête d’informations sur ses victime n’est pas non-plus directement qualifiée d’inquisitrice. La dimension mythique de l’œuvre en somme est métaphorique, alors que chaque mystification représente ouvertement une « scène que la laideur des temps fait sordide ». Dans *La métaphore vive*, Paul Ricoeur explique que la métaphore s’inscrit contre l’« absurdité logique », et dans *Waiting Period* l’absurdité logique est toujours du côté des mystifications, auxquelles appartient l’affirmation de sa haine de l’Inquisition par le personnage. Paul Ricoeur ajoute :

La métaphore n’est qu’une des tactiques relevant d’une stratégie générale : suggérer quelque chose d’autre que ce qui est affirmé. L’ironie est une autre tactique : vous suggérez le contraire de ce que vous dites en retirant votre affirmation dans le moment même où vous la posez. Dans toutes les tactiques relevant de cette stratégie, le tour consiste à donner des indices orientant vers le second niveau de signification : “En poésie, la tactique principale en vue d’obtenir ce résultat est celle de l’absurdité logique.” (122)<sup>385</sup>

Dans *La violence du langage*, Jean-Jacques Lecercle reconnaît aussi – entre autres – une qualité d’illumination à la métaphore, qui « est l’occasion d’une épiphanie mineure, ou bénigne. C’est l’incarnation même de “l’effet de vérité” que j’assigne à la métaphore » (171). L’échec du personnage à faire de l’Inquisition une métaphore pouvant évoquer ce dont il s’estime la victime apparaît en effet comme une « tache » dans un récit introduit par une dédicace plaçant l’Inquisition en « première ligne ». Il devrait y être beaucoup plus question de l’Inquisition, et à défaut d’un récit se déroulant au XVI<sup>ème</sup> siècle, chaque apparition du terme devrait être révélatrice. Or puisque dans l’argumentation du personnage, les références à l’Inquisition ne sont pas particulièrement signifiantes, le lecteur perplexe finira sans doute par voir dans l’argumentation même, la signification de la dédicace : le seul inquisiteur de l’histoire est le personnage lui-même.<sup>386</sup> La métaphore révèle la quête inquisitoire du

---

<sup>385</sup> Rappelons ici que Ricoeur développe son analyse à partir de *l’Esthétique* de Beardsley, dont la référence finale à la poésie est tirée. Il note par ailleurs que le même Beardsley réduisait « toutes les œuvres littéraires » à « trois classes : poème, essai, fiction en prose » (118). Peut-être est-ce encore trop.

<sup>386</sup> La métaphore serait une façon de répondre à la question posée par Jean-Bellemin-Noël dans *Psychanalyse et littérature* : « Comment choisir entre les trois « vérités » du dossier historique [pour nous l’Inquisition], du vécu personnel [pour nous les rapports de Selby à l’Inquisition] et de ce qui en est élaboré en œuvre d’art [pour nous le rôle de l’Inquisition dans l’histoire de *Waiting Period*] ? » (91). En mettant en jeu la dédicace et le discours du récit, la métaphore de l’Inquisition met en

personnage au lecteur qui essaye de la comprendre, quand ce dernier reconnaît les mentions du terme « Inquisition » pour les « indices » qui orientent vers « le second niveau de signification ». Ce second niveau est celui du mythe, qui est aussi un mode « d'inquisition », et peut-être plus efficace lorsqu'on part en quête d'intuitions fondamentales, comme le personnage de *Waiting Period*.

La certitude que ses victimes sont coupables se passe d'argumentation raisonnable, chacune des tentatives du personnage se terminant dans un sarcasme, et même souvent par un « in deed » qui associe par sa polysémie directement le sarcasme à la fuite devant une certitude indicible. Dans la mesure où elle s'impose au personnage, il la sait là, mais son incapacité à l'expliquer l'enferme dans le besoin compulsif qu'il a de scruter son écran d'ordinateur, en quête d'informations sur des victimes dont il ne tire qu'une conclusion : « This all bullshit ». Retour à la métaphore de la « carrière originelle » qu'il « poursuit » donc, mais pas seulement, car le texte de *Waiting Period* est un réseau langagier dont le sens est bien souvent souterrain. Lorsque le personnage s'inquiète de savoir si son « bouillon de culture » létal sera efficace, il relève notamment :

Suppose it doesnt kill them? Always a possibility. A very distinct possibility. Have to accept that. Didnt know if it would work with Barnard. This is not a one shot deal. Can always try again, and again. Do whatever is necessary. Certain things are *a priori* in a situation like this. Not going to test the culture on some poor, innocent little creature. Killing vermin like Big Jim is one thing, but a pussy cat... that would be an abomination. Enough of this meaningless speculation. (158-159)

La portée de l'expression « a priori », est d'abord problématique ici. À l'utilisation qu'en fait le personnage pour dire qu'« a priori » son poison est létal, se joint l'impression qu'il n'y a pas que l'efficacité du poison qu'il considère comme acquise sans en être sûr. L'utilisation de « certaines choses » comme sujet, au pluriel, laisse déjà entendre qu'il y en a d'autres, et parmi elles, figurent même peut-être les raisons qui le poussent à vouloir se rendre au « county fair », et à empoisonner les membres d'un jury qui a acquitté un homme trente ans auparavant. On relèvera ainsi en termes d'« a priori » dans cet extrait, les réticences du personnage à tuer un « petit chat », qui tranchent avec sa détermination à tuer un homme, réduit à l'état de « vermine ».

---

relation toutes les vérités, et n'en privilégie aucune, puisque chacune est nécessaire à la *création* du sens.

Cette caractéristique fait tomber le personnage dans la catégorie des monstres qu'il a lui-même définie, y incluant Hitler et Barnard, qu'il accusait d'aimer leurs chiens mieux que les hommes.<sup>387</sup> En somme qu'il s'agisse de l'efficacité du poison, des raisons de tuer un jury entier, de la qualité de « vermine » de Big Jim ou de la supériorité du chat sur la vermine, les a priori ne manquent pas chez le personnage. Le problème est que le seul qu'il vérifie, et dont enfin il est sûr, tient à la qualité du poison qu'il utilise. S'il ne fuyait pas devant ses autres « a priori », peut-être aurait-il une chance de reconnaître cette intuition qu'il sait là, comme ne l'encourageant pas exactement au massacre de « la vermine ».

Par la mise en perspective de la trajectoire du personnage qu'impose la métaphore de l'Inquisition, présente dès l'épigraphe, les deux savoirs se réconcilient au niveau de la mythification du récit. Le personnage est effectivement poursuivi par une intuition qu'il estime être un encouragement à tuer, mais aucun ordre inquisitoire ne le pourchasse. En effet, alors qu'il est hypnotisé par toutes les informations qu'il trouve sur Internet, il dénonce toute articulation de cette information comme un travail de mystification colporté par les « philosophes » et autres « inquisiteurs ». Il marche ainsi consciencieusement dans leurs pas dans sa traque sur Internet, et s'arrête seulement quand il *pressent* que la conclusion à laquelle il pourrait aboutir n'est pas celle qu'il veut justifier. Cette traque lui permet ainsi de ne pas avoir à explorer cette intuition, car rien ne l'empêche à son terme de se contenter d'un vague « a priori » pour toute explication. Cependant, un récit de Selby met en scène l'« a priori », mais ne s'en contente pas. Le « bouillon de culture » du personnage qui mélange tout et s'en tire à bon compte en riant, se révèle être un commentaire nettement moins insensé que le personnage voudrait le faire croire, et sa mise en récit s'attache à le révéler. Son raisonnement suit une logique implacable, une logique inquisitoire, et cette métaphore qui tisse le mythe selbien permet d'échapper à cette logique déguisée en chaos, par la mise à nu d'un chaos d'émotions qui enfin dit son nom.

---

<sup>387</sup> Pour les références exactes, voir « Univers contrôlé et voix hors de contrôle ».

## B/ Le conte, rendu d'émotions

### a) *Psychologie de la foi : Puissance et ressentiment*

Au cœur de ce passage, il y a aussi la question de la culture, et de la polysémie du terme dont le personnage joue lui-même : « Just make sure I have plenty of culture. Yeah, a lot of it, they need all the culture they can get. Might civilize those yahoos. Always said the lack of culture was their problem » (153). Cette synonymie entre le savoir et le poison à travers le mot « culture » est encore une autre métaphore, qui commence dès *Last Exit to Brooklyn* – par le biais du poème « The Raven » de Poe, et de l'overdose de « Georgette » –, et qui court jusqu'au terme de *Waiting Period* :

Yeah... breakfast, a walk to that bench, and sit and listen to the birds and read the papers. Yeah, that's a good one, never thought of that but the newspaper is like an updated carrier pigeon. Communication. Always the most important thing on earth. Rothschilds realized a fortune because they knew of Napoleons defeat before the English government. Drums, smoke, screeching, pigeons, teletype, radio, whatever, we're no better off than when we were banging a couple of sticks together. We can get information back and forth almost instantly but it doesn't stop the slaughter. So what's the point??? (200)

Le personnage ne communique jamais avec personne dans le livre, et pourtant chante les louanges de la « communication », ce qui de prime abord peut paraître étonnant. Pourtant cet extrait révèle la façon dont il appelle « communication » ce qui est en fait un mouvement d'« information » à sens unique. La référence historique trahit d'ailleurs cette méprise, avant même qu'il cite expressément cette fois « l'information » comme activité incapable d'enrayer le « massacre ». En effet, « l'information » est le nerf de la guerre, et consiste précisément à détenir une information « avant » les autres, et à ne surtout pas la communiquer – comme le souligne le personnage lui-même dans l'exemple de Rothschild et Napoléon.

Ce passage entre donc en résonance avec le précédent par le biais de « la culture » qu'il veut apporter à ses « victimes-vermines », la polysémie du mot

indiquant qu'il veut les « empoisonner » et les « cultiver » en même temps.<sup>388</sup> Ainsi la culture qui devrait être un échange, une « communication », se transforme pour lui en mouvement à sens unique sur le modèle de « l'information ». Car lorsqu'il parle d'Internet comme d'un lieu où l'information circule – « back and forth » –, il est impossible pour le lecteur de ne pas penser à la quête inquisitoriale univoque menée par le personnage, qui s'est informé seul chez lui, sans établir aucune connexion – communication –, ni entre ces informations, ni avec aucun autre être humain. Vient enfin la référence aux « yahoos », qui si elle est passée dans le langage courant, n'en renvoie pas moins à Swift, qui dans les *Voyages de Gulliver* oppose les « Yahoos » proches d'hommes bestiaux qu'il déteste, aux « Houyhnhnms » calmes et rationnels dont il recherche la compagnie. Gulliver moderne, le personnage cherche à échapper aux autres hommes primitifs, et à se réfugier dans la rationalité ordonnée que lui procure la diffusion d'informations sur Internet. Cependant d'autre part, il est tiraillé entre une intuition primitive qu'il n'explique pas, et cette même quête rationnelle sur Internet, où il trouve des informations et des systèmes dont il ne sait que faire. Cette intuition récurrente laisse entendre qu'il y a plus à trouver dans la culture qu'un poison, ou une somme d'informations.

Le problème de la culture n'est pas cantonné à *Waiting Period* dans l'œuvre de Selby, et partout chez lui on trouve cette tension toute « swiftienne » entre le primitivisme révoltant des autres hommes et la logique sans heurts des hommes raisonnables.<sup>389</sup> Seulement Selby retire ses personnages du monde dans sa version du conte de Swift, ils ne voyagent pas, et la dialectique de l'homme primitif et de l'homme cultivé – social – s'organise à l'intérieur même de chaque personnage. Dans *Requiem for a Dream* par exemple, Marion représente aussi la culture, mais toute cultivée qu'elle est, elle n'en sombre pas moins dans l'héroïne, comme les autres. Alors qu'elle parle de son premier psychiatre, elle présume qu'il n'avait « jamais entendu parler » d'Henry James, et notamment d'une de ses nouvelles dont elle déforme le titre : « He hadnt heard of Henry James/ A beast from the jungle.

---

<sup>388</sup> À la façon du personnage de *The Room* avec ses « chiens » qu'il torture et dresse dans un même mouvement.

<sup>389</sup> Comme le remarquait déjà Jack Byrne à la sortie de *Last Exit to Brooklyn*, dans son article « Selby's Yahoos: The Brooklyn Breed, a Dialogue of the Mind With Itself », où il liait « Shakespeare's Caliban, Swift's Yahoos, [and] Selby's Queens » (352) dans la veine d'une littérature misanthrope – « misanthropic literature » (350).

Maybe he never heard of Henry James. He was as exciting in bed as Henry James. Marion stared into her coffee cup » (229-230).<sup>390</sup> Et alors qu'elle se rappelle de lui disant qu'avec son intelligence et ses talents, elle ne devrait pas avoir de mal à régler son problème et être productive, elle complète :<sup>391</sup>

His favorite word, productive. That and sublimate. Thats all they want you to do... sublimate and be productive. She chuckled, Just dont reproduce. Thats the other word! Just. Just do it. You ask them how you do it and they say you *just* do it. Now that you know the problem you *just* stop doing the things that get you into that problem. Thats all there is to it. All of them. The same thing. *Just* do it. Just! (230)

Il ne faut pas oublier que ses psychiatres ont tous abusé d'elle dans le roman, avant de relever que cette forme primaire de psychologie énoncée par Marion avec aigreur n'est pas à diaboliser dans l'œuvre de Selby. Comme le terme « *just* », accentué en italiques dans le texte, peut déjà l'indiquer par un détour « métatextuel », cette théorie de la solution dans l'action n'est pas forcément « fausse ». En effet, si le mot « *just* » est d'abord écrit en italiques pour traduire l'accentuation propre au discours du personnage, on ne peut pas exclure que Selby l'ait écrit ainsi aussi, pour le faire dans un second temps ressortir graphiquement sur la page, et indiquer au lecteur qu'il s'agit des propos du « juste » – « du sage » –, malgré le ton du personnage. La théorie de l'affirmation dans l'action fait écho en tout cas à l'idéal que poursuit le personnage de *Waiting Period* – « yes in deed » –, même si contrairement à ce dernier, le personnage de Marion apparaît plus que sceptique. Mais dans *Requiem for a Dream* comme dans *Waiting Period*, le rejet brutal par les personnages des raisonnements – « psychologiques » lorsqu'ils ont trait à la « sublimation » dans la bouche d'un misérable psychiatre pour Marion, et « philosophiques » lorsqu'ils concluent au caractère injustifiable de tout crime pour l'autre –, les projette dans une forme d'action répétitive – « reproduce » – qui les empêche peut-être d'entrevoir une autre forme d'action possible – « productive ». Or seul le passage de la culture conçue comme une somme d'informations à collecter, à une culture conçue comme communication, et création de sens, semble pouvoir donner lieu à cette épiphanie dans les œuvres de Selby.

---

<sup>390</sup> Le titre exact de la nouvelle de James est « The Beast in the Jungle ».

<sup>391</sup> La citation exacte est : « He told me that with such an awareness, and my intelligence and talents, I should have no trouble coming to terms with my problem and being productive » (230). Ma transposition.

Dans les ouvrages de Selby, les personnages sont réduits à fuir la réalité parce qu'elle se révèle être un décor dans lequel ils n'arrivent pas à réaliser leur idéal. Mais leur problème est surtout qu'ils attendent que le monde leur fournisse un idéal, et qu'en termes nietzschéens, le monde les réduit au « ressentiment », parce qu'ils n'ont pas su reconnaître, et transformer, la « volonté de puissance » primitive qui les pousse à la révolte. Nietzsche parle aussi « d'idéal ascétique » lorsqu'il entame la troisième dissertation de *La généalogie de la morale*, et il pose l'équation en ces termes :

Quel est le sens de tout idéal ascétique ? — Chez les artistes il ne signifie rien, quelquefois aussi des choses multiples ; chez les philosophes et les savants quelque chose comme un flair et un instinct pour les conditions favorables à la haute spiritualité [...] chez les disgraciés et les déséquilibrés au point de vue physiologique (chez la *majorité* des mortels) une tentative de se trouver « trop bon » pour ce monde, une forme sacrée de la débauche, leur arme capitale dans la lutte contre la douleur lente et l'ennui ; chez les prêtres la véritable foi sacerdotale, leur meilleur instrument de puissance, et aussi leur « suprême » autorisation au pouvoir ; chez les saints enfin un prétexte au [...] repos dans le néant (« Dieu »), leur manifestation de la démence. En somme, de cette diversité de sens dans l'idéal ascétique chez l'homme, ressort le caractère essentiel de la volonté humaine, *son horror vacui* : il lui faut un but, – et il préfère encore avoir la volonté du *néant* que de ne *point* vouloir du tout [...]. (143-144)

Nietzsche était philosophe, et nous n'espérons pas régler ici la question du sens de sa philosophie. En tant que romancier, Selby n'a pas non plus à tenter d'expliquer dialectiquement comme Nietzsche les ressorts psychologiques qui animent l'être humain. Cependant, il peut montrer « les disgraciés et les déséquilibrés » à l'œuvre, et les faire reconnaître dans leur « lutte contre la douleur et l'ennui », comme appartenant à « la *majorité* des mortels ». Avant de représenter des individus de chair et de sang, plutôt que de chercher à faire croire à leur vraisemblance en tant qu'êtres humains, ses personnages s'imposent comme l'expression de « la volonté humaine », qui parce qu'elle est caractérisée par la peur du vide, peut facilement se résumer à la fascination du vide.

Patrick Wotling explique la psychologie nietzschéenne en des termes plus directement éclairants pour l'étude de la création des personnages selbiens. Il la définit notamment comme une « théorie de l'interprétation » (71), qui appelle un langage « métaphorique et non référentiel » procédant « par transfert, par



déplacement, par report, et jamais par dénotation ou désignation directe d'une référence absolue » (78), pour permettre « la mise au jour des instincts inavoués qui représentent les véritables sources des valeurs promulguées par les doctrines des idéalistes » (86). Il ajoute : « Mais ce que montre la psychologie de la volonté de puissance, c'est que le destin des pulsions ne se réduit pas à cette alternative : dominer de manière tyrannique, ou se voir anéanties » (96). Nous avons essayé de montrer déjà en quoi les textes de Selby sont tissés par ce langage « métaphorique », à la référence assez floue pour au moins échapper à la « désignation directe d'une référence absolue ». Il y a aussi dans *Waiting Period*, cette idée que le personnage n'arrive pas à saisir alors qu'il poursuit son travail d'inquisiteur. Comme une intuition, qu'il balaye et dont il remet l'explication à plus tard : « Damn, wish I could see what in the hell is nagging at me. Something, something, something... right in front of my nose and I cant see it... yet. Shit! » (181). Sa présence est évoquée par le personnage à plusieurs reprises, sans qu'elle soit jamais explicitée. Encore une fois, Selby n'explique pas ce que l'on doit comprendre, il dispose seulement cet indice dans le cours des pensées du personnage pour que le lecteur s'en saisisse, et puisse être sûr, au moins, que cette pensée existe.

La tentation est forte de reprendre la liste de Nietzsche, et après y avoir reconnu ses personnages, d'assimiler aussi Selby à l'un des archétypes des hommes en quête « d'idéal ascétique ». Dans son *Histoire de la littérature américaine*, Pierre-Yves Pétilion compare *Last Exit to Brooklyn* à *The Naked Lunch* de William Burroughs, et il remarque notamment :

Il y a dans *The Naked Lunch* un secret vibrato lyrique qu'on ne trouve pas dans la prose béhaviouriste de Selby. [...] Mais la vraie différence est peut-être que William Burroughs ne croit ni en Dieu, ni en Diable, alors que, sous la violence inouïe des « Westerns Psychiques » qu'écrit Selby, se niche, comme chez John Rechy, une profonde sentimentalité religieuse qui déçue, s'inverse en son contraire. (312)

La foi chez Selby ne saurait être réduite à la foi mystique en un Dieu, qui déçue chez les personnages parfois, s'inverse en son contraire. On aurait d'ailleurs du mal à définir ce contraire, la simple « haine de Dieu » n'expliquant rien. Comme le note René Girard dans ses *Critiques dans un souterrain*, à propos de Dostoïevski, « ce n'est pas par quelque essence immobile que se définit l'écrivain, mais par cet

itinéraire exaltant qui constitue peut-être le plus grand de ses chefs-d'œuvre » (42). Si les personnages de *Last Exit to Brooklyn* s'en sont beaucoup pris à Dieu, et même si ses autres personnages ont persisté dans cette entreprise, la folie furieuse des personnages du départ ont lentement laissé place à la possibilité de la foi, au-delà du problème de Dieu. Comme le relève aussi Girard,

Le caractère obsessionnel de certaines œuvres étant donné au départ, il n'y a, à la limite pour les œuvres que deux possibilités, ou bien elles vont vers la folie, ou bien elles rompent avec elle au sens de la rupture dostoïevskienne. [...] Dans le premier cas c'est l'obsession qui maîtrise l'œuvre, dans le second c'est l'œuvre [...] qui maîtrise l'obsession. (24-25)<sup>392</sup>

Selby n'était probablement pas fou, et nous n'avons eu de cesse d'essayer de définir chaque fois un peu plus le cadre de ses récits, qui toujours, contiennent la folie des personnages. Cependant, il faut aussi montrer en quoi « maîtriser l'obsession » nécessite plus qu'un cadre, et implique aussi la culture d'une foi déraisonnable.

#### *b) Du règlement de contes*

Dans l'ensemble du travail de Selby, la communication des œuvres – qu'il s'agisse des siennes ou de celles des autres – est au cœur de la mythification dont nous parlons. Elle donne un nouveau sens à la culture, qui n'est ni l'empoisonnement de la vermine, ni la civilisation de « Yahoos » qu'on trouverait trop primaires. Ce travail intertextuel est capital pour apporter une « contre culture » dans le roman, à celle que les personnages tirent essentiellement des médias télévisés, et qu'ils bâtissent toujours sur un modèle cumulatif. Dans les exemples précédents, les références à l'animalité de l'homme étaient assez transparentes, par le biais des romans de Swift et James. À un niveau plus souterrain, on trouvera peut-être

---

<sup>392</sup> Pour Girard, la « rupture dostoïevskienne » est provoquée par « l'expérience romanesque » – le fait d'avoir déjà écrit plusieurs livres. Cette expérience « est la possibilité enfin conférée à l'écrivain de créer des personnages vraiment mémorables en repérant dans les traits les plus odieux et les plus ridicules de l'autre, du rival, le miroir fidèle de sa propre intimité. C'est la fusion jusqu'alors impossible entre "l'observation" et "l'introspection" » (17). Pour Girard, en observant son travail passé, ses faiblesses et ses obsessions comme celles d'un autre, l'écrivain réaliserait cet idéal de maîtrise qui échappe à tous ses personnages. Pour nous surtout, il révélerait ainsi l'expérience romanesque comme un mouvement de réconciliation dont l'organisation narrative mythique mime le mouvement de toute quête identitaire.

troublante la correspondance entre certains passages des *Frères Karamazov*, et d'autres extraits des textes de Selby :

On assure que le monde, en abrégant les distances, en transmettant la pensée dans les airs, s'unira toujours davantage, que la fraternité régnera. Hélas ! Ne croyez pas à cette union des hommes. Concevant la liberté comme l'accroissement des besoins et leur prompt satisfaction, ils altèrent leur nature, car ils font naître en eux une foule de désirs insensés, d'habitudes et d'imaginations absurdes. (337)

Le commentaire du personnage de *Waiting Period* concernant l'évolution des moyens de communication humains semble une confirmation de ce constat tiré environ cent ans plus tôt par Dostoïevski. D'autre part, la référence du psychiatre de Marion au fait d'être « productif », qu'on peut comprendre comme un encouragement à être un « membre productif » de la société, accroissant la richesse matérielle de la communauté, peut également être éclairée à la lumière de ce texte de Dostoïevski, tout comme l'épigraphe de Gottfried Llewelyn-Jones, et sa référence aux « désirs qui aveuglent l'homme ». Aussi, la présence dans le roman de Dostoïevski du conte d'Yvan Karamazov, qui met en scène un Grand Inquisiteur, nous ramène à la métaphore de l'Inquisition. Lorsqu'on lit les paroles du Grand Inquisiteur – la création d'Yvan –, on croit même entendre Gottfried Llewelyn-Jones, ou le personnage de *Waiting Period*, spécialement lorsqu'il raille les hommes « effrayés par la liberté », en quête d'un « culte » à tout prix pour ne pas se suicider : « le secret de l'existence humaine consiste, non pas seulement à vivre, mais encore à trouver un motif de vivre. Sans une idée nette du but de l'existence, l'homme préfère y renoncer » (275). Plus loin, comme le personnage de *Waiting Period*, le Grand Inquisiteur s'adresse à Jésus et lui dit : « Là encore, tu te faisais une trop haute idée des hommes, car ce sont des esclaves, bien qu'ils aient été créés rebelles » (277). Curieusement enfin, c'est aussi aux « Bernards » que s'en prend Dimitri Karamazov, comme le personnage de Selby – dont la première victime est « Harry Barnard » –, et dans des termes assez proches.<sup>393</sup> Toutes les voix des personnages de Dostoïevski résonnent encore dans les voix des personnages de Selby, car toutes sont toujours portées par la même obsession d'une foi déraisonnable, et toutes oscillent entre une dévotion sans bornes à un idéal souvent divin, et la tentation du nihilisme. Comme le

---

<sup>393</sup> Dimitri s'écrie : « Ce sont tous des misérables. [...] Oh ! Ces Bernards, ils foisonnent » (616)

note Pinhas, « les personnages de Selby se rapprochent de ceux de Dostoïevski par l'entretien d'une ambivalence fondamentale » (106). Cette ambivalence est celle de ceux qui privés de Dieu, pour une raison, pour une autre, ou sans raison du tout, veulent quand même croire.

Plane ainsi sur l'œuvre de Selby un spectre poétique, qu'expriment les métaphores obsédantes dont parle Charles Mauron, qui traversent les romans aussi sûrement que l'écran de la réalité.<sup>394</sup> Car la foi déraisonnable en « un idéal sans preuves », lorsqu'elle s'exprime quand même, doit être un discours de poète. Ravignand et Kielce dans l'étude de leurs *Cosmogonies*, insistent aussi sur la proximité du mythe et du récit poétique, et ils font rimer récits mythique et poétique à travers la notion d'atemporalité :

Toutes les mythologies secrètent un parfum d'éternité, ou plutôt d'atemporalité, qui rend secondaire leur appartenance à une culture et à une civilisation particulières. Autant les édifices juridiques ou les systèmes scientifiques d'il y a vingt-cinq ans nous paraissent aujourd'hui désuets, poussiéreux [...], autant des récits symboliques tels que les tribulations de Mardouk, ou la Chute d'Adam et Ève chassés du jardin d'Éden, sont toujours étrangement proches de nous. C'est sans doute parce qu'au lieu de nous proposer une doctrine, une construction abstraite extérieure, débouchant sur des dogmes et des contraintes, ils prennent en compte nos innombrables niveaux, aspects et horizons, physiques, émotionnels et mentaux. Notre parti pris de livrer les textes avec un minimum de présentation explicative les apparente bien davantage à la poésie, ou même aux rêves et à la prière, qu'à une quelconque vision structurée du monde en éclosion. (10)

Alors qu'à la fin de leur introduction aux « grands mythes de création du monde », les auteurs insistent sur la façon dont ils *montrent* les textes et admettent la faiblesse inhérente à tout *commentaire*, on retrouve la distinction que fait James entre « showing » – montrer – et « telling » – dire, commenter. Cette problématique,

---

<sup>394</sup> Pour Mauron, qui s'explique dans son ouvrage *Des métaphores obsédantes au Mythe Personnel, Introduction à la psychocritique*, « La psychocritique se sait partielle. Elle veut s'intégrer et non se substituer à une critique totale » (13). Il ajoute, « La psychocritique est d'abord cette technique. Elle recherche les associations d'idées involontaires sous les structures voulues du texte. La technique doit (provisoirement) annuler les secondes pour qu'apparaissent les premières » (23). Il n'est pas question pour nous de postuler un inconscient de l'auteur, et si nous empruntons à la psychocritique, ce sera seulement parce qu'elle nous mène aux affects qui agitent n'importe quel homme – quelles qu'en soient les implications particulières en ce qui concerne un auteur particulier. Mauron écrit d'ailleurs, « ainsi, que vérité ou beauté soient en cause, le devoir est de comprendre » (344). Aussi même si l'étude du langage ne nous mène pas comme Mauron à l'inconscient, la même quête de compréhension d'une œuvre en tant que construction langagière nous anime.

Genette la résout dans *Discours du récit* en introduisant un troisième terme, sorte d'expression de la dialectique des deux premiers : « talking » (170). Un récit de Selby est la mise en mouvement de voix qui sont simplement « parole » qui se déroule, et le sens du foisonnement du discours est exprimé en ces termes par le personnage de *Waiting Period* : « You can study the mysteries, discuss them, analyse them, debate them, belittle them, canonize them, or... or you can live life » (113). La raison pour laquelle le discours des personnages de Selby paraît déstructuré, tient au fait qu'ils n'exposent pas une « vision structurée du monde en éclosion », mais le monde en train d'être vu, « discuté, canonisé ». Car contrairement à ce que sous-entend le personnage, il ne « vit pas la vie », et n'existe par la magie du récit, que tant qu'il en « étudie les mystères ». Or c'est essentiellement pour cette raison que les récits de Selby sont mythiques, car comme le rappelle Barthes lorsqu'il définit « le mythe aujourd'hui » dans *Mythologies*, « le mythe est une parole », « c'est un message » et pas « un objet, un concept ou une idée ; c'est un mode de signification, c'est une forme » (211).

Le personnage dans *Waiting Period* fait aussi référence à un poème, sans pouvoir l'identifier, qui vient confirmer sa passion ambivalente – sur le mode du balancement entre l'amour et la haine – pour les oiseaux tout au long du récit :

Remember some little poem about a bird on a window sill singing and bringing up the sun and all that sort of thing and ends with the narrator saying he gently shut the window and crushed his fucking head. I am Not a morning person. Guess maybe I am. Dont mind the birds singing. Sound good actually. Especially the mockingbirds. Theyll kick in soon. Sort of nice. Why would anyone want to crush a birds head? Theyre really kind of nice. Seems sort of gruesome and messy. Anyway, enough. (190)

L'ambivalence du personnage ne se limite pas à son appréciation des oiseaux – parfois monstres à plumes, « Feathered fiends » (199), ou en harmonie avec la mélodie du monde : « the mockingbirds fly with the melody » (85). ). Dans *Waiting Period*, le personnage s'amuse en tout cas beaucoup, et après avoir décrit la vie comme une « blague obscène » – « obscene joke » (24) – il n'a de cesse de mêler l'humour et l'obscénité. Cependant l'effet d'ironie macabre qui se dégage de ce mélange n'est plus amusante à partir du moment où il se prend au sérieux, sort finalement de chez lui, et se réjouit d'éliminer méthodiquement « la vermine » qu'il voit en l'autre homme – ou femme, ou même oiseau, donc. On perçoit encore l'écho

dans cette « blague obscène », de la voix de Melville dans *Moby Dick* : « Man realizes that life is a joke, and the joke is at nobody's expenses but his own » (225). On notera cependant que pour Melville, « la blague » n'est pas fatalement « obscène ». Cette « blague obscène » dont l'homme fait les frais selon le personnage de *Waiting Period*, est en fait contenue entièrement dans l'image d'un narrateur qui « ferme précautionneusement une fenêtre » pour écraser « la putain de tête de l'oiseau ». Elle exprime bien la progression tout en ruptures du personnage, et « l'obscénité » de cette progression qui ne tient plus seulement au concept de vie en général. Alors que le chant des oiseaux un matin lui évoque comme première image, l'écrasement d'une tête, cette image appartient plus au personnage qu'aux oiseaux qui chantent. Dès lors, ce « petit » poème du personnage représente en tant que « petite » métaphore, le motif fondamental de sa pensée. Même s'il essaye vaillamment de contre balancer raisonnablement la pulsion qui lui fait se rappeler ce poème « abominable » et « assez sale », et s'il s'entraîne à penser qu'il n'a rien contre les oiseaux, l'image est installée et il n'y peut plus rien. Elle ne disparaîtra pas, et il faut qu'il en fasse quelque chose. Mais encore une fois, il se dérobe : « Anyway, enough ». Alors que le poème s'impose comme un moyen de comprendre le monde du personnage pour le lecteur, ce dernier ne peut que constater le refus du personnage d'envisager la possibilité de cet autre discours – pendant de ses tentatives raisonnables – pour s'expliquer la vie – à défaut de se l'expliquer *logiquement*.

Dans son article « The Stillborn America », Schott Webster fait la généalogie des récits de Selby, en les comparant notamment à ceux de Melville, et il écrit :

In its use of the American idiom, *Requiem* corresponds with Melville's *Moby Dick*. Both writers are basically renegade Puritans, men whose moral indignation was tempered by American experiences. Both make known great truths which reach beyond the confines of language. In place of Melville's whale, Selby has chosen to work with two images, heroin and television and, by way of these metaphors, he creates a supertext which forces the language (poetry and TV soap opera/ commercial/ sit-com parlance) to rise above the story and, like poetry, to resonate with extra significance. Both Melville and Selby learned prose from poets—the former from Shakespeare and the latter from Williams and Pound. *Moby Dick* and *Requiem* are great fictions which weld action to metaphor and give utterance to something previously possessed of impenetrable silence. What puts Selby's new novel in its own class is its energy and vision. [...] *Requiem* is a consistent and energized vision, from first sentence to last, and it is also Selby's most obsessive and unsentimental book, even though some reviewers have chosen to misunderstand Selby's choice of

pop-culture and sentimental TV jargon. *Requiem* is also Selby's most tendentious and moral work, the end-piece of the four novels, Selby said recently, completing a cycle of pathological study, showing the disease without offering a cure. The new cycle, he has said, will offer solutions as well.

Selby n'est pas moins influencé par Shakespeare que par d'autres poètes, car tous se rejoignent dans le mythe. Dans *A Midsummer Night's Dream* – thème dont Selby aura développé la variation en forme de « requiem » –, Shakespeare fait l'éloge de l'imagination à travers ces trois figures emblématiques qui la véhiculent, que sont le fou, l'amoureux et le poète :

More strange than true. I never may believe  
These antique fables, nor these fairy toys.  
Lovers and madmen have such seething brains,  
Such shaping fantasies, that apprehend  
More than cool reason ever comprehends.  
The Lunatic, The Lover, and The Poet,  
Are of imagination all compact.  
One sees more devils than vast hell can hold:  
That is the Madman. The Lover, all as frantic,  
Sees Helen's beauty in a brow of Egypt.  
The Poet's eye, in a fine frenzy rolling,  
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven.  
And as imagination bodies forth  
The forms of things unknown; the Poet's pen  
Turns them to shapes, and gives to airy nothing,  
A local habitation, and a name.  
Such tricks hath strong imagination,  
That if it would but apprehend some joy,  
It comprehends some bringer of that joy.  
Or in the night, imagining some fear,  
How easy is a bush suppos'd a bear? (77-78)

La poétique du mythe de l'homme qui interprète le monde n'est pas née avec Selby, mais probablement avec l'homme. Son choix du « fou » pour personnage, ne diminue en rien ses qualités de poète en tant qu'auteur, qui perçoit des « formes inconnues », « flottant dans l'air », auxquelles il s'efforce de « donner des noms ». Mais il ne faut pas se méprendre sur ces noms. Ce sont des tours – « tricks » – que le poète imagine pour « appeler » ces choses inconnues, comme une incantation permet à la chose qu'on appelle d'exister, le temps qu'elle dure. Sans doute mythomane aussi, empruntant beaucoup à la folie de ses personnages – à moins que ce ne soit l'inverse ? –, ses « tours de passe-passe » et ses mystifications n'auront jamais eu pour autre objectif, que de rendre compte d'une réalité qui existe au-delà des mots qu'elle déborde.

Comme le « songe » de Shakespeare, chaque ouvrage de Selby est un « mythe », une parole, c'est-à-dire un conte. Les histoires que contiennent les romans sont toujours contées, et qu'ils mettent en scène des fées, des faunes, des satyres ou non, il y est toujours question de la vraie vie, sans qu'on la trouve nulle part. Selon Bruno Bettelheim, la fonction des contes est de mettre « en garde les timorés et les bornés qui, faute de prendre les risques qui leur permettraient de se trouver, se condamnent à une existence de bon à rien, ou à un sort encore moins enviable » (42). Bettelheim ajoute qu'« on peut sans dommage se laisser emporter par son imagination à condition de ne pas en rester éternellement prisonnier » (102). En tant que récit, en tant que mythe, en tant que conte, l'œuvre de Selby est cette mise en garde aux prisonniers, qui n'en constitue pas moins un encouragement à courir le risque de l'imagination, et à produire son monde. Dans le *Réenchantement du monde*, Michel Maffesoli constate la nécessité du retour du mythe aujourd'hui :<sup>395</sup>

Mais l'éternelle rébellion des *choses* contre les *mots* inadéquats, rébellion contre les schémas imposés et abstraits, oblige, régulièrement, à réviser les convictions les plus établies et les pensées convenues. C'est bien ce qui est en train d'arriver à la doctrine morale moderne. Le rationalisme, le libre-examinisme rebelle de la Renaissance, sont devenus des dogmes inquisitoriaux. Et c'est la mutation des mœurs, des idées et des sentiments qui, dans le sens simple du terme, s'emploie à *relativiser* ce qui paraissait un intangible acquis du progrès de l'humanité. (59)

Selon Maffesoli aussi, il faut « penser l'immoralisme éthique en son éternel recommencement » (71), car un *nouvel* idéal moral se construit toujours contre un autre, et sera fatalement immoral au regard de l'ancien. Cependant dans tout conte, quoiqu'il s'agisse à chaque fois de courir le risque de l'immoralité dans un monde à inventer, l'immoralisme apparent se révèle toujours mû par une même « volonté humaine ». En nous montrant des prisonniers, Selby nous dit en bon conteur qu'il n'y a de bonne façon de s'enfuir, qu'en courant vers l'autre des idées plein la tête, et sans armes à la main. Régler ses contes avec la réalité aura en somme été pour lui, la meilleure façon de régler ses comptes avec le monde.

---

<sup>395</sup> Michel Maffesoli évoque aussi une « pulsion inconsciente », pendant freudien de ce que nous appelons « foi » : « l'idéal communautaire [qui] a besoin de symboles extérieurs, d'images partagées pour traduire la force qui, intérieurement, le structure. Mais la vitalité de ces archétypes, pulsion inconsciente s'il en est, s'exprime très souvent d'une manière anomyque. Les mythes, contes et légendes sont traversés par l'ombre » (41).





## CONCLUSION

Étudier l'œuvre d'Hubert Selby Jr. oblige d'abord à examiner les écrits de quelqu'un qui n'aurait pas dû écrire. Pour certains en effet, l'écriture est un sacerdoce, une vocation ou un plan de carrière qu'ils embrassent dès leur plus jeune âge. Comme il s'en explique dans son introduction à *Last Exit to Brooklyn* par contre, l'écriture s'est imposée à Selby tardivement comme la seule chose qu'il pensait savoir encore faire après des années d'hospitalisation, jusqu'à ce qu'elle se révèle être en fait la seule chose qu'il ait eu envie d'apprendre à faire, au moment où seulement vivre était devenu une épreuve :

As I recall my reasoning at the time, all these years later, I wanted to be a composer, but knew I could never go to school long enough to learn how, but I did know the alphabet so I figured I'd be a writer. I had to do something! It seems to me I was less equipped to be an artist than any other artist who has ever lived. I only had 9 years of schooling, and when I was a kid I was completely physically oriented. I never read, never studied, never thought of writing. [...] Having made the decision I got a portable Remington typewriter and looked at it. [...] After about 12 pages I realized I had no idea what I was doing. So I threw everything away and thought about it for a few days and became aware of the foundation of my life as a writer. I realized that everything, for me, is in the story, the people, but I had to do more than just tell a story. (vi-vii)

Il aurait dû mourir et pourtant il vécu, et ce sentiment d'avoir survécu l'a poussé vers l'écriture. Ceci ne signifie en rien qu'écrire permette de survivre, ni que cette activité permette d'apprendre à vivre, mais que la vie, comme l'écriture, est un processus d'apprentissage. Au moment de réinventer sa vie, il s'est inventé en écrivain, et les deux processus se sont développés jusqu'à la fin.

Cette introduction rédigée par l'auteur nous engage à clore cette étude de son œuvre sur la façon dont il raconte son histoire hors de ses romans, c'est-à-dire à insister sur la frontière étanche qui sépare son travail fictionnel de la réalité de l'époque qu'il a traversée. Albert Camus fait cette remarque dans *L'homme révolté*, à propos du « béhaviorisme », qui nous ramène à Selby, et à la seconde partie de ce siècle durant laquelle il a écrit :

Cette technique n'est appelée réaliste que par un malentendu. Outre que *le réalisme en art est [...] une notion incompréhensible*, il est bien évident que ce monde romanesque ne vise pas à la reproduction pure et simple de la réalité,

mais à sa stylisation la plus arbitraire. Il naît d'une mutilation, et d'une mutilation volontaire, opérée sur le réel. (331, je souligne)

Camus ajoute en note que même « le monologue intérieur » tel qu'il est utilisé par Faulkner, « ne reproduit que l'écorce de la pensée » (331). Ce qui nous intéresse particulièrement est la conception technique du roman qu'expose Camus, qui ne vise pas à faire l'apologie d'un style particulier, qui serait supérieur à un autre, mais à insister sur le caractère « incompréhensible » du « réalisme en art ». Qu'il s'agisse de monologue intérieur strictement, ou comme chez Selby de mettre en œuvre tous les moyens nécessaires à l'exploration des pensées d'un personnage, rien ne peut faire oublier qu'on peut prêter des pensées à un personnage, mais que ce dernier ne pense jamais. S'il fallait à tout prix assigner une réalité à ces pensées, il faudrait les considérer comme appartenant à l'auteur, seul esprit réel dans lequel elles ont germées. Mais il faudrait alors sortir de l'œuvre, s'en remettre à ses commentaires uniquement, et espérer de cette manière retourner à la réalité. Or ce qui nous intéresse n'est pas la vie qu'a vécue Selby, mais le récit des vies tragiques de personnages qu'il a créés en parallèle de son existence.

Dans son article « The Materials of Art in Hubert Selby », O'Brien fait la distinction : « Those who think of Hubert Selby's art as the faithful rendering of urban life in America are simply misguided. [...] Art is first and last a matter of form » (376). Quel que soit l'endroit du globe et l'époque à laquelle il a écrit, l'homme a toujours « mutilé » le réel, et n'a jamais produit qu'un autre « monde romanesque », qui ne s'est jamais résumé à « la reproduction pure et simple de la réalité ». On peut lire encore aujourd'hui avec profit des ouvrages qui furent qualifiés de « réalistes » lorsqu'ils parurent, tel *Last Exit to Brooklyn*, dans la mesure où leur objet n'est pas le relevé des mœurs et de la réalité des choses propres à une époque, ni le développement de la thèse de l'auteur sur les vices et les vertus de son époque. De la même manière, les personnages drogués de *Requiem for a Dream* ne sont pas seulement propres au New-York de la fin des années soixante-dix. Si ces aspects peuvent constituer le « matériau » qui sert « l'œuvre d'art » dont parle O'Brien, ils n'en constituent pas le seul intérêt. Les personnages engagent toute l'humanité avec eux, parce qu'ils ne sont plus les hommes qui les ont inspirés. Allen Thiher remarque à propos du roman *Le feu follet* :

Drieu's modern decadent, a creation of the urban civilization that history has produced, is irremediably cursed by impotence and sterility. It is hardly an exaggeration to say that, in nearly Aeschylean terms, his tragic flaw often appears to be simply that he was born. [...] *Le feu follet's* portrayal of a drug addict's self-destruction is, in fact, one of the most powerful novels to emerge from the thirties' quest for a tragic vision. (34)

La notion d'avatar cosmique que nous avons attachée au personnage « Harry », même quand Selby l'appelle « Sara », déborde les récits au sein desquels ils évoluent. L'addiction est l'autre nom du caractère obsessionnel avec lequel les personnages de Selby cherchent « autre chose », et partagent avec nombre de leurs prédécesseurs ce sentiment qu'être seulement né, est la plus grande tragédie de l'existence. Le développement de cette idée selon laquelle Selby s'échappe du réalisme dans la tragédie, passe aussi par ce que nous avons nommé l'obsession du contrôle. Cette obsession réduit n'importe lequel de ses personnages à s'enfermer en lui-même, car c'est le seul endroit où dégagé des autres, il peut tout maîtriser. Cependant c'est aussi l'endroit où il ne peut rien, puisque tout ce qu'il maîtrise est constitué de chimères.

Camus relève aussi qu'« [u]n personnage n'est jamais le romancier qui l'a créé. [Mais il] y a des chances, cependant, pour que le romancier soit tous ses personnages à la fois » (*L'homme révolté*, 58). C'est en ce sens qu'en plus de mettre en scène des personnages – *characters* en anglais –, les œuvres fictionnelles de Selby ont toujours eu aussi du *caractère*. Thiher ajoute dans son article :

In the most general sense, it is the theme of history that should serve as a counterpart to the Racinian structure. History, for Drieu as for Malraux, has replaced fate as the modern version of tragic destiny. [...] The hero's mode of being is to be a historically determined entity. (36)

L'homme est un animal politique, et quand il ne trouve plus les moyens, sinon politiques, au moins policés, d'améliorer son existence, il s'en remet à sa part animale. En effet, Thiher complète : « In despair the guilt-obsessed decadent welcomes violence as the simple myth by which he can combat destiny. [...] The Nihilism that forced Alain to his end is the same [violence], but it is now in the service of blind apocalypse » (40). « L'obsédé » violent de Drieu peut rappeler dans sa quête d'« apocalypse » le personnage anonyme de *Waiting Period*, qui lui-même, parce qu'on apprend lors d'une de ses promenades qu'il vit sur « Selby street » –

« [W]ell yes of course theres Selby but I live there naturally I didnt start with that thinking of the streets later okay so theres Selby, [...] » (54) – nous ramène à l’auteur, ou en tout cas à son nom. Encore un cercle, donc, probablement vicieux, puisque ce clin d’œil adressé au lecteur ne permet pas d’assimiler l’auteur à son personnage anonyme. Il permet par contre d’échapper à l’univers étouffant des pensées du personnage qui se répètent, d’ouvrir une porte hors de la fiction et par contraste, de rappeler le destin tragique de cette âme seule qui va errant dans les rues, ne sachant pas encore s’il va tuer ou se tuer ; sachant seulement qu’il marche au rythme des phrases, d’un pas brutal, et sans arrêt.

L’idée de répétition que Camus évoque à propos du discours des personnages, est aussi présente dans les schémas ou cercles vicieux dont les personnages semblent ne pas pouvoir s’extraire. Beaucoup ont reproché à Selby d’être trop « transparent » dans ses démonstrations, et d’asséner encore et toujours les mêmes truismes au fil de ses écrits. La surprise vient du fait qu’il assume tout à fait cette tendance qu’il considèrerait comme un aspect de son style « sans style » : « I attempt a *styleless* style [...]. I want to load the surface of a prose passage to make it so obvious that the obviousness attains subtlety ». Il ajoute dans ce même entretien avec O’Brien, que la répétition est en fait chez lui un choix d’écriture pour faire réagir le lecteur « émotionnellement », à la façon d’une pièce musicale (325). Le redoublement du message ici ne tient pas du martèlement stérile. Il s’agit plutôt une façon d’établir un constat qu’il faudrait dépasser, à la façon dont on écoute encore et encore une même symphonie qui chaque fois nous amène ailleurs. Étudier la répétition dans sa prose, lorsqu’elle traduit la répétition des schémas mentaux de personnages obsédés, est un moyen d’isoler dans ses romans ce qui peut être alors perçu comme « une variation sur un même thème » (Ulin, 31).<sup>396</sup> Selby déclarait :

Tous mes livres parlent, à leur manière, de comment un peuple ou une petite communauté s’enferme dans une paranoïa collective et individuelle. [...] Et même si ma vision du monde a beaucoup changé depuis le début de mon écriture, j’essaie toujours – désormais avec d’autres outils – de combattre cette méfiance et cette haine naturelles engendrées par la peur (Schmidt, 49).

---

<sup>396</sup> Citation exacte : “The whole thing is pure music, just variations on a theme”.

Ainsi on touche à l'essence même du style qui traverse l'œuvre d'un écrivain et qui véhicule, autant dans la façon qu'il a d'écrire les choses que dans les histoires qui sont ainsi contées, un peu plus qu'un point de vue sur le monde. S'il faut étudier les différents « outils » et la « vision du monde » qui changent, c'est en tant que variables essentielles au développement d'un travail au service d'une révolte qui les transcende : elle dépasse l'auteur, son œuvre aussi, et appartient à la littérature.

Nous aurons donc dans un premier temps étudié les moyens nécessaires à l'élaboration de cercles vicieux dans lesquels les personnages s'enferment, à travers le style de Selby, au-delà de ce qu'il aura emprunté aux naturalistes, aux existentialistes et aux tragédiens. De cercles en cercles ensuite, d'Harry à Sara en passant par les personnages anonymes, nous avons dans un deuxième temps exploré la mise en œuvre de la tragédie de « l'archi-Harry », qui confine au petit cercle dans lequel chacun des personnages de Selby finit par s'enfermer. En proie à ses obsessions, quand il reste sourd aux voix des autres, le personnage qui pensait ne plus pouvoir s'en sortir finit systématiquement par ne plus même vouloir s'en sortir. Comme le note Eric Mottram à propos de l'ensemble de l'œuvre de Selby, « the violation of status quo, expectations and continuity may be socially necessary. Certain kinds of repetitions are neurosis and psychosis. Revolt and revolution are necessities » (353). Dès lors qu'il est question d'étudier une façon pour l'homme de *s'en sortir*, entrent en jeu à la fois la sortie d'une situation et le fait de *sortir de soi*. C'est à ce niveau là que s'est posé le problème de la forme du langage qui constitue l'alternative – « revolt and revolution » – à une inexorable altération de l'être humain enfermé en lui-même – « neurosis and psychosis ». Nous avons en effet dans un troisième temps eu recours à la mythologie selbienne pour décrire cette alternative, qui tient à la fois de la révolte et de la révolution. À trop vouloir user du langage comme d'une science, et assimiler les mots à des chiffres qui composeraient des phrases comme des équations dans autant d'expériences qu'ils mèneraient dans le désert calme de leur esprit fermé au monde, les personnages s'assimilent à l'image du savant fou. Croyant s'en sortir par leurs calculs, ils perdent en fait tout contact avec le monde, et dans l'abstraction de leurs idéaux s'enchaînant dans une rhétorique implacable, sans personne pour les contredire, ils cèdent à la psychose dont parle Mottram.

Le mythe constitue une révolution parce qu'il revient sans cesse, et une révolte parce qu'il échappe à la logique seulement pour ouvrir sur les autres. Wittgenstein note dans son *tractatus logico-philosophicus* : « Les arrangements tacites pour la compréhension du langage quotidien sont d'une énorme complication » (46). Cependant cette complication ne doit pas justifier qu'on abandonne et ne se parle plus qu'à soi, surtout lorsqu'en écoutant Harry, le lecteur réalise que ces « arrangements tacites » ne tiennent pas seulement à la compréhension d'une autre personne, mais que lorsqu'il se parle à lui-même, usant du même langage, chacun est soumis aux mêmes complications. Il rejoint ainsi ce que Bertrand Russell dit de lui dans l'introduction au *tractatus* :

« Les événements du futur », dit-il [Wittgenstein], « ne peuvent être inférés à partir de ceux du présent. La croyance au lien causal est une superstition ». Le fait que le soleil se lèvera demain est une hypothèse. Nous ne savons pas en fait s'il se lèvera, puisqu'il n'y a pas de contrainte suivant laquelle une chose doit arriver parce qu'une autre arrive. (15)

Toutes les analyses des personnages de Selby mènent à cette même conclusion : on ne peut déduire de ce qui est, ce qui sera. Toutes les hypothèses sont possibles, on peut jauger des probabilités, mais rien ne remplace la simple foi dans le fait que le soleil va se lever – étant bien entendu qu'il ne bouge pas, que c'est bien la terre qui tourne, et que cela renforce la conviction que les « arrangements » du langage sont « d'une énorme complication ». Pour dépasser la seule expression et pouvoir communiquer, l'homme doit donc avoir foi dans un langage conçu comme « une faille dans la clôture de l'individu qui permette le passage au sujet moral [...], ou encore de déterminer ce qui, essentiellement, unit les hommes » (Szymkowiak, 37). Dans l'hypothèse unificatrice d'une chaîne humaine, Selby étudie alors la répétition comme la seule entrave à une saine révolution : il expose la récurrence de cercles vicieux identiques que dessine le langage quotidien, pour mieux mettre en valeur la possibilité d'un tout autre départ à chaque fois qu'un maillon de la chaîne s'emboîte dans le suivant. Car à chaque fois qu'au sein d'une chaîne l'un des maillons se clôt sur lui-même, il est aussi ouvert sur le suivant. Le langage pour Selby doit, même tacitement, permettre de croire dans cette ouverture.

Dans *Mythologies*, Barthes écrit enfin : « Le mythologue est condamné à vivre une socialité théorique ; pour lui, être social, c'est, dans le meilleur des cas, être

vrai : sa plus grande socialité réside dans sa plus grande moralité. Sa liaison au monde est d'ordre sarcastique » (270). Le Selby mythologue, écrivain retiré du monde, est condamné à tout voir de l'extérieur – à commencer par l'intérieur du crâne de ses personnages – lorsqu'il se fait un devoir de remettre en cause les évidences que véhicule le langage des hommes. Dans l'étude minutieuse de ces mécanismes complexes qui paraissent animer une progression implacable, Selby ne s'autorise jamais à anticiper la fin de ses personnages. Qu'ils changent ou non, persiste toujours la foi dans le fait qu'ils pourraient changer. C'est en ce point que la boucle est bouclée, que l'identité des personnages rejoint l'identité du style de Selby, et qu'il n'est plus question que de littérature. Jean-Jacques Lecercle écrit notamment dans son article « Leçon du canon » : « Il faut s'opposer au canon en tant qu'il est le lieu d'une sédimentation de textes fétichisés et d'interprétations mortes » (10), et il engage à « passer du fétichisme, en tant que résultat, à la fétichisation comme procès instable, ouvert, contradictoire, en un mot *réversible* » (12).<sup>397</sup> Puis il conclut son article ainsi :

Le canon des universitaires [...] est un canon en mouvement de textes en mouvement, qui vit de l'infini des interprétations et des lectures. [...] Surtout, c'est le seul canon qui ait un rapport aux trois temps de la littérature, qui mêle textes anciens et contemporains, qui nous dise d'une même voix le présent, le passé et l'avenir de la langue. (21)<sup>398</sup>

La construction des trois temps du personnage de *Waiting Period*, et la distension de son esprit entre ces temps empruntée à Ricœur et St Augustin, contient en miniature cette conception de la littérature. La foi de Selby dans une littérature distendue, oscillant entre mystifications et mythification, place Selby parmi les plus indispensables explorateurs de l'existence.

---

<sup>397</sup> Lecercle utilise l'opposition entre « doing » et « done », formulée par le marxiste Holloway, et il explique : « L'identité, le fait d'être figé dans une forme d'être délimitée et persistante [...] représente le triomphe du *done*, du résultat, sur le *doing*, le procès. Cette identité est pour Holloway le principe de base de l'organisation capitaliste ; elle est aussi l'expression privilégiée du fétichisme et de la réification » (12).

<sup>398</sup> Il décrit les trois temps de la littérature en expliquant la fonction de cette dernière, qui est de « (re) vivre le passé », d'« inscrire le présent » et d'être « tendue vers l'avenir (d'où l'aspect utopiste et émancipateur de toute véritable littérature : en elle se dessine l'avenir de la société, de la langue, et son propre avenir) » (21).





## Bibliographie

I/ Livres, nouvelles et articles de Hubert Selby Jr.

(Livres en anglais)

*Last Exit to Brooklyn*. 1964. Marion Boyars Publishers, London: Bloomsbury, 2000.

*The Room*. 1971. Marion Boyars Publishers, London: Bloomsbury, 2002.

*The Demon*. 1973. Marion Boyars Publishers, London: Bloomsbury, 2002.

*Requiem for a Dream*. 1978. Marion Boyars Publishers, London: Bloomsbury, 1996.

*Song of the Silent Snow*. 1986. Marion Boyars Publishers, London: Bloomsbury, 2003.

*The Willow Tree*. 1998. Marion Boyars Publishers, London: Bloomsbury, 1999.

*Waiting Period*. 2002. Marion Boyars Publishers, London: Bloomsbury, 2005.

(Traductions Françaises)

*Last Exit to Brooklyn*. Trad. J. Colza, Domaine Etranger, 10/18, 1993.

*La geôle. (The Room)*. Trad. J. Lanturle, Domaine Etranger, 10/18, 1995.

*Le démon. (The Demon)*. Trad. Marc Gibot, Domaine Etranger, 10/18, 1984.

*Retour à Brooklyn. (Requiem for a Dream)*. Trad. Daniel Mauroc, Domaine Etranger, 10/18, 2009.

*Chanson de la neige silencieuse. (Song of the Silent Snow)*. Trad. Marc Gibot, Petite Bibliothèque Américaine, Editions de L'olivier, 2001.

*Le Saule. (The Willow Tree)*. Trad. Francis Kerline, Editions de L'olivier, 1999.

*Waiting Period*. Trad. De Claro, Flammarion, Mesnil-sur-l'Estrée, 2005.

(Nouvelles et Psaumes)

*Song to Myself et autres textes*. Ludovic Cantais (Ed.), Stéphanie Bourdin (Trad.), Editions Trouble-fête, Paris : 2004.

« Sport Heroes », in *Literary Review*, 35:2 (1992: Winter), p. 282.

« Psalms XXII and XXIII », in *Psaumes*, Comp. Jérôme Schmidt, Ed. IMHO, Coll. Littérature, 2004, pp. 20-43.

(Articles)

« *The Wanderers*, by Richard Price », in *The New York Times*, (1974: April 21).

« Gilbert Sorrentino », in *Review of Contemporary Fiction*, 1:1 (1981: Spring), p. 48.

« Addiction », in *Addiction Research*, Harwood Academic Publishers, Vol. 8, Issue 6, Dec. 2000, p. 609.

II/ Travaux consacrés à Selby

ANCIAN, Aimé. « William le grand », in *Le Magazine Littéraire*, Les livres du mois, N. 435, 10/2004.

ATCHITY, Kenneth John. « Hubert Selby's *Requiem for a Dream*: A Primer Vision », In *Review of Contemporary Fiction*, 1:2 (1981: Summer), pp. 399-405.

ATWAN, Robert. « In short: Fiction. *Song of the Silent Snow*, By Hubert Selby Jr. », In *New York Times Book Review*, 9/21/1986, p. 26.

BAYON. *Selby, de Brooklyn*. Ed. Christian Bourgeois, Albin Michel, 1986.

BENDERSON, Bruce. « Selby et moi », in *Psaumes : Hubert Selby Jr.*, Schmidt, Jérôme, Comp., Trad. Barbara Smith, Coll. Littérature, Paris: IMHO, 2004, p. 69.

BINET, Roland. « The Mirror of Man », In *Review of Contemporary Fiction*, 1:2 (1981: Summer), pp. 380-388.

BOUHNİK, Laurent. « Sex, drugs and Beethoven », in *Psaumes : Hubert Selby Jr.*, Schmidt, Jérôme, Comp., Trad. Barbara Smith, Coll. Littérature, Paris: IMHO, 2004, p. 81.

BOWERS, Abigail L. « An Enemy Deep: Spectacular Addiction in Hubert Selby's *Requiem for a Dream* », In *Journal of American Culture*, Vol. 33, Issue 3, 2010 (Sept.), pp. 240-248.

BUCKEYE, Robert. « Some Preliminary Notes Towards A Study of Selby », In *Review of Contemporary Fiction*, 1:2 (1981: Summer), p 374-375.

BYRNE, Jack. « Selby's Yahoos: The Brooklyn Breed a Dialogue of the Mind with Itself », In *Review of Contemporary Fiction*, 1:2 (1981: Summer), pp. 349-353.

CANTAIS, Ludovic. *Hubert Selby Jr, 2 ou 3 choses*. 1998, La Luna Productions, 2004.

*It'll Be Better Tomorrow*. Eclectic DVD Distributor, 2005.

CIARDI, John, « Last Exit to Nowhere », in *Saturday Review*, 48, (April 3, 1965).

CLUNY, Claude-Michel. « Un hymne aux démunis », in *Le Magazine Littéraire*, Les livres du mois, N. 435, 10/2004.

D.S. « Two Versions of American Dream: One Warm, One Grim », in *Christian Science Monitor*, 92: 222, 10/06/2000, p. 15.

DELION, Pierre. « Notes de lectures : *Le saule* », *Le Carnet PSY* 3/2004 (n° 89), pp. 12-19.

DELION, Pierre. « Questions d'autorité » pp. 174-179, in *Tout ne se joue pas avant trois ans*. Albin Michel, 2008.

DOUGLAS LATHAM, Haneline, « The Swing of the Pendulum: Naturalism in Contemporary American Literature », in *Dissertation Abstracts. Section A. Humanities and Social Science*, 1978; 39: 2272A-73A.

EDWARDS, Thomas R. « The Real Thing », in *New York Review of Books*, 18, (March 9, 1972).

ELLIOTT, George P. « *Last Exit to Brooklyn*, by Hubert Selby Jr », in *Commentary: Contemporary Jewish Record/ 1938-1945*, 39:1 (1965: Jan.), p. 84.

ENRIQUEZ, Eugène. « Voies et impasse de la société occidentale », in *Nouvelle revue de psychosociologie* 1/2007 (n° 3), p. 23-40.

FERRANDINO, Joseph. « Selby. Hubert. Jr. », in *Continuum Encyclopedia of American Literature*. Pp. 1013-1014. (Reference Entry, Letter S)

FOSTER, Wendy, « Crawling Through These Cracks: The Apocalyptic Body in Contemporary Literatures of transgression », in *The Humanities and Social sciences*, 2007 June; 67 (12): 42-45, U. of British Columbia, 2006.

GARNER, Dwight. « The Force of Will and Wild Connections: An Eliot Fremont-Smith Reader », in *The New York Times*, September 10, 2007.

GILES, James R. *Understanding Hubert Selby Jr*. University of South Carolina Press, 1998.

GILES, James R. *The naturalistic inner-city novel in America: encounters with the fat man*. University of South Carolina Press, 1995.

GILES, James R. « Hubert Selby, John Rechy, and latter-Day Naturalism », in *Excavatio: Emile Zola and Naturalism*, 1997, 9: 167-71.

GILES, James R. « Hubert Selby, Jr. », in *American Novelists since World War II: Sixth Series*, Giles, Wanda H. (ed. And Introd.), Detroit, MI: Gale, 2000, xxi, pp. 274-282 (431 pp.).

GILES, James R. « Un homme en paix, une voix en guerre », in *Psaumes : Hubert Selby Jr.*, Schmidt, Jérôme, Comp., Trad. Barbara Smith, Coll. Littérature, Paris: IMHO, 2004, p. 59.

GONTARSKI, S. E. « *Last Exit to Brooklyn*: An Interview With Hubert Selby Jr », In *Review of Contemporary Fiction*, 10:3 (1990: Fall), p. 111.

HICKS, Granville, « Life in Four Letters », In *Saturday Review*, 47, (November 7, 1964).

KING, John. « Human Punk », In *New Statesman*, 5/27/2002, Vol. 131 Issue 4589, p51.

KONDAS, Pat., pp. 183-86, « Another Exit to Brooklyn: A Comparison of the Depiction of Violence in the Novel and Film *Last Exit to Brooklyn* », in *The Image of Violence in Literature, the Media, and Society*, Wright, Will and Kaplan, Steven (Ed. And Introd.), Pueblo, CO: Society for the the Interdisciplinary Study of Social Imagery, University of Southern Colorado, 1995. (502 pp.)

KREUTZER, Eberhard, « Hubert Selby's *Last Exit to Brooklyn*: The Psychodynamics of Person and Place », in *American Studies*, 1977; 22: 137-45.

LANE, James B. « Violence and Sex in the Post-War Popular Urban Novel: with a Consideration of Harold Robbin's *A Stone for Danny Fisher* and Hubert Selby Jr's *Last Exit to Brooklyn* », in *Journal of Popular Culture*, 8:2 (1974:Fall), p. 295.

LANGENHEIM, Bill. « Interview with Hubert Selby, Jr. », in *Enclitic*, 1988, 10 (1 [19]): 14-28.

LAWRENSON, Edward. « Feeling Needeled », in *Sight and Sound*, 2000 dec, 10 (12): 26-28.

LEWIS, Harry. « Some Things I want to Say about Hubert Selby's Work », In *Review of Contemporary Fiction*, 1:2 (1981: Summer), p. 413.

LOFASSO, Julia. « Waiting Period », In *Library Journal*, Vol. 127 Issue 11, (2002: Summer), p. 95.

MACDONALD, Andrew. « Hugh Selby's Requiem for a Dream: Deconstructing American Fantasies », in *Creative Screenwriting*, 2000 sept-oct, 7 (5): 31-34.

MANEY, Margaret Schaeffer. « The Urban Apocalypse in Contemporary American Fiction », in *Dissertation Abstracts: Section A. Humanities and Social Science*, 1980; 41: 2111A.

METCALF, Paul. « Herman and Hubert: the Odd Couple », In *Review of Contemporary Fiction*, 1:2 (1981: Summer), pp. 364-369.

MITCHELL, WJT. « Hubert Selby Jr, Last Exit to Brooklyn », in *Studies in Short Fiction*, 3:1 (1965: Fall), p. 77.

MOTTRAM, Eric. « Free Like the Rest of Us: Violence and Despair in Hubert Selby's Novels », In *Review of Contemporary Fiction*, 1:2 (1981: Summer), p. 353-363.

O'BRIEN, John. « *Understanding Hubert Selby, Jr.*, by James R. Giles » (book review), In *Review of Contemporary Fiction*, (1998: Summer), Vol. 18 Issue 2, p. 260-261.

O'BRIEN, John. « Notes on Hubert Selby's Fiction », In *A Journal of the Humanities*, 1978; 1: 101-06.

O'BRIEN, John. « An Interview with Hubert Selby Jr », In *Review of Contemporary Fiction*, 1:2 (1981: Summer), pp. 315-335.

O'BRIEN, John. « The Materials of Art in Hubert Selby », In *Review of Contemporary Fiction*, 1:2 (1981: Summer), pp. 376-379.

OLSON, Ray. In *Booklist*, 5/1/2002, Vol. 98 Issue 17, p. 1483.

OPPENHEIMER, Joel. « Memories », In *Review of Contemporary Fiction*, 1:2 (1981: Summer), pp. 397-398.

PEAVY, Charles D. « Hubert Selby and the Tradition of Moral Satire », in *Satire Newsletter*, 1969; 6 (2): 35-39.

PEAVY, Charles D. « The sin of Pride and Selby's Last Exit to Brooklyn », in *Critique*, 11:3 (1969), p. 35.

PINHAS, Richard. « Selby et le problème du Mal », in *Psaumes : Hubert Selby Jr.*, Schmidt, Jérôme, Comp., Trad. Barbara Smith, Coll. Littérature, Paris: IMHO, 2004, p. 93.

PIRE, Béatrice. « Visions de l'enfer », in *Le Magazine Littéraire*, les livres du mois, N. 435, 10/2004.

POLLAK, Michael. « F.Y.I », in *The New York Times*, New York and Region, Feb. 25, 2007.

REED, Lou. « A Scream Looking for a Mouth », in *Parole de la nuit sauvage*. Ed. Jean Claude Zylberstein, 10/18, 1996.

RENAULT, Gilles. « Entretien avec Nicolas Winding Refn », In *Libération*, 26/07/2006.

SAVNUZZI, Claudio, « Hubert Selby », In *Nazione*, 1971; 2 aprile: 3.



SEED, David. « Waiting Period », In *Review of Contemporary Fiction*, 23:1 (2003: Spring), p. 135.

STEINBERG, Sybil and BING, Jonathan. « The Willow Tree », In *Publishers Weekly*, 05/04/98, Vol. 245 Issue 18, p203.

SCHMIDT, Jérôme, Comp. *Psaumes : Hubert Selby Jr.* Trad. Barbara Smith, Coll. Littérature, Paris: IMHO, 2004.

SORRENTINO, Gilbert. « Addenda 1981: After Last Exit to Brooklyn », In *Review of Contemporary Fiction*, 1 (1981: Summer), p. 348.

SORRENTINO, Gilbert. « The Art of Hubert Selby », In *Review of Contemporary Fiction*, 1:2 (1981: Summer), pp. 335-346.

SPINRAD, Norman. « Hubert Selby en contexte », in *Psaumes : Hubert Selby Jr.*, Schmidt, Jérôme, Comp., Trad. Barbara Smith, Coll. Littérature, Paris: IMHO, 2004, p. 113.

STEPHENS, Michael. « Hubert Selby Jr: The Poet of Prose Masters », In *Review of Contemporary Fiction*, 1:2 (1981: Summer), p. 389.

TINDALL, Kenneth. « The Fishing at Coney Island: Hubert Selby Jr and the Cult of Authenticity », In *Review of Contemporary Fiction*, 1:2 (1981: Summer), pp. 370-373.

TOSCHES, Nick. « Hubert Selby est mort plus d'une fois... », in *Psaumes : Hubert Selby Jr.*, Schmidt, Jérôme, Comp., Trad. Barbara Smith, Coll. Littérature, Paris: IMHO, 2004, p. 121.

ULIN, David L. « An Interview with Hubert Selby Jr », in *Poets and Writers Magazine*, 19:2 (1991: Mar./Apr.), p. 22.

USANDIVARAS, Muriel, « Médium ou contenu ? La double face de la censure judiciaire sur l'objet pornographique », in *Arachne*, 1996, 3 (1): 29-42.

VORDA, Allan. « Examining the Disease: An Interview with Hubert Selby Jr », in *Literary Review*, 35:2 (1992: Winter), pp. 288-302. See also, VORDA, Allan, pp. 185-210, « Examining the Disease: an Interview with Hubert Selby, Jr. », in *Face to Face: Interviews with Contemporary Novelists*, Vorda, Allan (ed.) and Stern, Daniel (introd.), Houston: Rice UP, 1993, xvii, 235 pp.

WEBSTER, Schott. « The Stillborn America », In *Nation*, 12/7/1964, Vol. 199 Issue 18, pp. 440-442.

WEEKS, Dennis L. « Last Exit to Brooklyn », in *Masterplots II: American Fiction Series*, Revised Edition, 2000.

WERTIME, Richard, « Hubert Selby Jr. », pp. 444-46, in Helterman, Jeffrey (ed. And foreword); Layman, Richard (ed. And foreword), *American Novelists since World War II*. Detroit, MI: Thomson Gale; 1978. (557 pp.)

WERTIME, Richard. « On the Question of Style in Hubert Selby Jr's Fiction », In *Review of Contemporary Fiction*, 1:2 (1981: Summer), p. 406.

YOUNG, Elizabeth. « Books of the century », In *New Statesman*, 12/11/98, Vol. 127 Issue 4415, p50.

Zaleski, Jeff. « Waiting Period », In *Publishers Weekly*, 6/17/2002, Vol. 249 Issue 24, p43.

### III/ Critique Littéraire

AGOSTO, Marie-Christine. *Gilbert Sorrentino : une exubérante noirceur*. Coll. Interférences, Presses Universitaires de Rennes, Paris, 2007.

AJI, Helen. *William Carlos Williams, Un plan d'action*. Col. Voix Américaines, Belin : 2004.

AMFREVILLE, Marc et FABRE, Claire Comp. *Les formes de l'obsession dans la littérature anglaise et américaine*, volumes I et II, Michel Houdiard Editeur, 2005 (2007 pour le volume II).

AMFREVILLE, Marc, CAZÉ, Antoine et FABRE, Claire. *Histoire de la littérature américaine*. Coll. Licence Langues, Presses Universitaires de France, 2010.

AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG-PIERROT, Anne. *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. 3<sup>ème</sup> édition, Armand Colin, Paris : 2011.

ANTOLIN, Pascale. « Ne jamais prendre la réalité pour ses désirs : Défiguration et figuration dans « The Monster » de Stephen Crane? », in *Le travail de la résistance dans les sociétés, les littératures et les arts en Amérique du Nord*. Grandjeat, Yves-Charles (Dir.), Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2008.

ATTRIDGE, Derek. *The Singularity of Literature*. Routledge, The Taylor & Francis Group, 2004.

AUERBACH, Erich. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. 1946. Trad. Cornélius Heim. Coll. « Tel », Gallimard, 2002.

BACKÈS, Jean-Louis. *Le mythe dans les littératures d'Europe*. Editions du CERF, Paris : 2010.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. 1978. Trad. Daria Olivier. Gallimard, Coll. Tel, 2004.

BARTHES, Roland. *Essais Critiques*. 1964. Coll. « Essais », Editions du Seuil, 1981.

BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Editions du Seuil, 1965.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Coll. « Points Essais », Editions du Seuil, 1970.

BECKER, Colette. *Lire le Réalisme et le Naturalisme*. Dir. Daniel Bergez, DUNOD Editions, 1992.

BELLEMIN-NOEL, Jean. *Psychanalyse et Littérature*, Presses Universitaires de France, Coll. Que Sais-Je?, 1983.

BETTELHEIM, Bruno. *Psychanalyse des contes de Fées*. Trad. Théo Carlier. Robert Laffont, Coll. Pluriel, 1976.

BRADBURY, Malcolm. *The Modern American Novel*. New Edition, Penguin Books, N-Y: 1994.

BRADBURY (Malcolm) & RO (Sigmund), Ed. *Contemporary American Fiction*. Edward Arnold Edition, Stratford-Upon-Avon Studies, 2<sup>nd</sup> Series, 1987.

CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. 1942. Editions Gallimard, Coll. Folio/Essais, 2004.

CAMUS, Albert. *L'homme Révolté*. 1951. Editions Gallimard, Coll. Folio/Essais, 2004.

CHENETIER, Marc. *Au-delà du soupçon, la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Editions du Seuil, 1989.

CHRETIEN, Jean-Louis. *Conscience et roman I : La conscience au grand jour*. Les Editions de Minuit, 2009.

CHRETIEN, Jean-Louis. *Conscience et roman II : La conscience à mi-voix*. Les Editions de Minuit, Coll. Paradoxe, 2011.

COLVERT, James B., Ed. *Great Short Works of Stephen Crane*. Harper & Row publishers, Perennial Classics, 1968.

COTKIN, George. *Existential America*. The Johns Hopkins University Press, 2003.

COURVILLE-NICOL, Valérie de. *Le soupçon gothique : l'intériorisation de la peur en occident*. Les Presses de L'Université de Laval, 2004.

CROWELL, Steven (Ed.). *The Cambridge Companion to Existentialism*. Cambridge University Press, New-York: 2012.

DABEZIES, André. *Le mythe de Faust*. Coll. U2, Editions Armand Colin, Baumeles-Dames : 1988.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Editions de Minuit, Coll. Critiques, 1967.

ENRIQUEZ, Eugène. « Voies et impasse de la société occidentale », in *Nouvelle revue de psychosociologie*, 1/2007 (n° 3), pp. 23-40.

FIEDLER, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. Charles B. Harris (Intr), 1960, Dalkey Archive Press, Illinois State University, 1997.

FINKENTHAL, Michaël et JUTRIN, Monique. « Penseurs existentiels des années trente, ou les existentialismes d'avant l'existentialisme », In *Europe : Søren Kierkegaard*. Dobzynski, Charles (Ed.), revue littéraire mensuelle, 88<sup>ème</sup> année, N. 972, (Avril) 2010.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. 1966. Coll. « Tel », Editions Gallimard, 2011.

FREUD, Sigmund. « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort » (1915), « Au-delà du principe de plaisir » (1920), « Psychologie des foules et analyse du Moi » (1921), « Le Moi et le Ca » (1923), in *Essais de psychanalyse*, Trad. André Bourguignon, Petite Bibliothèque Payot, 2005.

GALLOWAY, David D. *The Absurd Hero in American Fiction*. 1966. University of Texas Press, USA : 1971.

GASS, William H. *Fiction And The Figures Of Life*. 1958. Nonpareil Books, David R. Godine Publishers, BOSTON: 1989.

GAUDEZ, Florent, Dir. *La connaissance du texte. Approches socio-anthropologiques de la construction fictionnelle*, Vol. 1, Col. La librairie des humanités, L'Harmattan, 2010.

GAUVIN, Lise. *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*. Coll. « Points Essais », Editions du Seuil, 2004.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Editions du Seuil, Coll. « Poétique », 1982.

GENETTE, Gérard. *Discours du récit. 1972-1983*. Coll. « Points Essais », Editions du Seuil, 2007.

GERARD, Albert. *Les tambours du néant : le problème existentiel dans le roman américain*, Ed. La renaissance du livre, Coll. La lettre et l'esprit, 1969.

GINZBURG, Carlo. *Mythes, emblèmes, traces : Morphologie et histoire*. 1986. Coll. Poche, Editions Verdier, Lonrai : 2010.

GIRARD, René. *La route antique des hommes pervers*. Grasset, Coll. Livre de poche, 2001.

GIRARD, René. *La violence et le sacré*. 1972. Editions Grasset, Paris : 1993.

GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. 1961. Editions Grasset, Paris : 1992.

GIRARD, René. *Critiques dans un souterrain*. Grasset, Coll. Livre de poche (Biblio. Essais), 1983.

GRANDJEAT, Yves-Charles (Dir.). *Le travail de résistance dans les sociétés, les littératures et les arts en Amérique du nord*. Editions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2008.

G.R.E.A.M (Groupe de Recherches des Etudes Anglophones du Mans) Ed. *Actes du Colloque : l'altérité dans la littérature et la culture du monde anglophone*. Publications de l'université du Maine, Le Mans : 1991.

HADDAD-WOTLING, Karen. « Le sacré ou le sacrifice du personnage ? », in *Le Magazine Littéraire*, n°495, Mars 2010, 84-86.

HOLTON, Milne. *Cylinder of Fiction : The Fiction and Journalistic Writing of Stephen Crane*. Baton Rouge : Louisiana State Up, 1972.

JOLLES, André. *Formes simples*. Coll. Poétique, Editions du Seuil, Alençon : 1972.

JOUVE, Vincent. *Pourquoi étudier la littérature ?* Armand Colin, Paris : 2010.

KAUFMANN, Walter. *Existentialism, From Dostoevsky to Sartre*. ([Google Books](#))

KLOSSOWSKI, Pierre. *Sade mon prochain* (suivi de *Le philosophe scélérat*). Coll. Essais, Editions du Seuil, 2002.

KRIPKE, Saul. *Naming and Necessity*. Harvard University Press, 1980.

KUNDERA, Milan. *L'Art du roman*. Gallimard, Coll. « NRF », 1986.

LABORIT, Henri. *Eloge de la fuite*. Editions Gallimard, Coll. Essais, 1985, 2007.

LECERCLE, Jean-Jacques. *La violence du langage*. 1990 (Editions Routledge). Coll. Poétiques Théoriques, PUF, 1996.

LECERCLE, Jean-Jacques. « Leçon du canon », In *Revue française d'études américaines*. 2006/4, N. 110, pp. 10-22.

LECLAIR, Bertrand, Ed. *Jonathan Coe et Will Self : Un véritable naturalisme littéraire est-il possible ou même souhaitable ?* Trad. Bernard Hoepffner et Catherine Goffaux. Pleins feux/ Villa Gillet Editions, Coll. « Auteurs en questions » (Bilingue), 2003.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Editions du Seuil, Coll. « Poétique », 1975.

LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre : L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Editions du Seuil, Coll. « Poétique », 1980.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini, Essai sur l'intériorité*. 1971. Coll. Biblio Essais, Le Livre de Poche : 2010.

LODGE, David. *The Modes Of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, And The Typology Of Modern Literature*. 1977. Edward Arnold (A Division of Hodder & Stoughton Edition), LONDON: 1993.

LODGE, David. *Consciousness And The Novel. Connected Essays*. Secker & Warburg, LONDON: 2002.

LUKÁCS, Georg. *Problèmes du réalisme*. Trad. Claude Prévost et Jean Guégan, Coll. « Le sens de la marche », L'Arche Editeur, Paris : 1975.

MAFFESOLI, Michel. *Le réenchantement du monde. Une éthique pour notre temps*. Editions de la table ronde, PARIS : 2007.

MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : Introduction à la psychocritique*, Ed. Librairie José Corti, Coll. Rien de Commun, 1963.

NIETZSCHE, Friedrich. *La généalogie de la morale*. 1887, Trad. Henri Albert, Ed. Gallimard, Coll. Idées, 1969.

NIETZSCHE, Friedrich. *Le Gai savoir*. Coll. 10/18, Union Générale d'Édition (pour le Club Français du Livre), Paris : 1973.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humain trop humain*. Tome I: « Mieux connaître l'homme ». Trad. A. M. Desrousseaux, Ed. Denoël/Gonthier, Coll. Bibliothèque Médiations, 1973.

NIETZSCHE, Friedrich. *Œuvres*. « La naissance de la tragédie ou hellénité et pessimisme ». Préface et notes de Marc de Launay. Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, 2000, (pp. 1-134).

OMESCO, Ion. *La métamorphose de la tragédie*, Coll. Littératures modernes, PUF, 1978.



PETILLON, Pierre-Yves. *Histoire de la littérature américaine (Notre demi-siècle, 1939-1989)*. Fayard, 1992.

PICARD, Michel. *La lecture comme jeu*, Les Editions de Minuit, Coll. Critique, 1986.

PICARD, Michel. *La littérature et la mort*, Presses Universitaires de France, Coll. Ecriture, 1995.

PIZER, Donald (Ed.). *The Theory and Practice of American Literary Naturalism, Selected Essays and Reviews*. Southern Illinois University Press, 1993.

PIZER, Donald. *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism: Howells to London*. New-York: Cambridge University Press, 1995.

PIZER, Donald. *Twentieth-Century American Literary Naturalism, An Interpretation*. Moore and Brucoli, Ed., Crosscurrents/ Modern Critiques/ New Series, Southern Illinois University Press, 1982.

RAVIGNANT, P. et KIELCE, A. (Ed.). *Cosmogonies : Les grands mythes de création du monde*. Editions Le Mail, 1988.

REVAULT D'ALLONNES, Myriam. *Ce que l'homme fait à l'homme, Essai sur le mal politique*. Editions du Seuil, 1995.

REVAULT D'ALLONNES, Myriam. *Pourquoi nous n'aimons pas la démocratie*. Editions du Seuil, 2010.

RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Coll. Points, Editions du Seuil, Lonrai : 1996.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit (Tome I)*. L'ordre Philosophique, Editions du Seuil, Paris, 1983.

RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*. 1975. Editions du Seuil, Coll. Essais, 1997.

RIVKIN, Julie and RYAN, Michael (Ed.). *Literary Theory: An Anthology*. Revised Edition. Blackwell Publishing. U.K: 1998.

RUBENS, Alain. « Monstre froid », in *Lire : Spécial États-Unis ; 2000-2010, 10 ans de littérature Américaine*, Octobre 2010, (96).

SARTRE, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*. 1946. Editions Gallimard, Coll. Folio Essais, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* 1948. Editions Gallimard, Coll. Folio Essais, 1995.

SERRES, Alexandre. « Quelles(s) problématique(s) de la trace? », in *Conférences en Sciences de l'Information et de la Communication*, Université Rennes 2, CERCOR/CERSIC, 2002.

SIBERTIN-BLANC, Guillaume. « Entre les mots et les choses : Sémiotique de la désignation dans *Discours, figure* de Lyotard », in *Lyotard dans le moment philosophique des années 60*, ENS, CIEPFC, 2008.

SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Presses Universitaires de France, 1990.

SPIKES, Michael P. *Understanding Contemporary American Literary Theory*, University of South Carolina Press, 1997.

STEINER, George. *La mort de la tragédie*. 1961. Folio Essai, Gallimard, 1993.

SZYMKOWIACK, Mildred (Comp.). *Autrui*. GF Flammarion, Coll. Corpus, 1999.

TANNER, Tony. *City of Words: American Fiction 1950-70*.

THIHER, Allen. "Le feu follet : The Drug Addict as a Tragic Hero", In *PMLA* (Modern Language Association), Vol. 88, N.1 (1973: January), pp. 34-40.

THIRUVENKADAM, C. "From The Ideal To The Real: American Literature In The Post-Civil War Era – A Study", in *The Indian Review of World Literature in English*, Vol. 3, No. II – July, 2007: (32-35).

TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique (suivi de) Ecrits du Cercle de Bakhtine*. Coll. Poétique, Editions du Seuil, 1981.

TODOROV, Tzvetan. *Les morales de l'histoire*. Coll. Le collège de philosophie, Editions Grasset, PARIS: 1991.

TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Coll. Poétique, Editions du Seuil, 1971.

WATZLAWICK, Paul (Dir.). *L'invention de la réalité. Contributions au constructivisme*. 1981. Trad. Hacker, Coll. « Essais », Editions du Seuil, 2007.

WAGNER (WELSHIMER), Linda. *The Poems of WCW, A Critical Study*. Wesleya University Press, Connecticut : 1963.

WHEELIS, Allen. *The Quest for Identity*. W.W. Norton & Company INC. New York : 1958.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *tractacus logico-philosophicus, suivi de investigations philosophiques*. 1986. Traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Coll. Tel, Editions Gallimard, Saint-Amand (Cher) : 1993.

WOTLING, Patrick. *La pensée du sous-sol. Lire Nietzsche*. Editions Allia, 1999.

#### IV/ Autres œuvres de fiction

AUSTER, Paul. *The Invention of Solitude*. 1982. Ed. Faber and Faber, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. Préface de Jean-Paul Sartre, Editions Gallimard, Coll. Le livre de Poche, 1970.

BECKETT, Samuel. *Molloy l'expulsé*. Coll. 10/18, Union Générale d'éditions, 1963.

CAMUS, Albert. *L'étranger*. 1957. Ed. Gallimard, Coll. Folio, 1972.

CAMUS, Albert. *La chute*. 1956. Ed. Gallimard, Coll. Folio, 1971.

CELINE, Louis Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Ill. Tardi, Coll. Futuropolis, Gallimard, 1992.

CRANE, Stephen. « The Monster », in *Great Short Works of Stephen Crane*. COLVERT, James B. (Ed.), Harper & Row publishers, Perennial Classics, 1968, 190-247.

DOSTOÏEVSKI, Fiodor Mikhaïlovitch. *L'adolescent. Les nuits blanches. Le sous-sol. Le joueur. L'éternel mari*. Trad. Boris de Schloezer, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1956.

DOSTOÏEVSKI, Fiodor Mikhaïlovitch. *Les Frères Karamazov*. Trad. Mongault, Désormonts, Schloezer et Luneau. Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, 1952.

FAULKNER, William. *Requiem for a Nun*. 1951. Vintage Books, NEW York: 1975.

GOETHE. *Faust*. Trad. Jean Amsler. Coll. Folio Théâtre, Gallimard, Saint-Amand : 2009.

MALLARME, Stéphane. *Poésies*. Préface de Jean-Paul Sartre. Ed. Gallimard, Coll. Poésie, 1970.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. 1851. Penguin Books, Coll. Popular Classics, 1994.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*, suivi de *Pierre ou les ambiguïtés*. Trad. Philippe Jaworski (Dir.), Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2006.

MELVILLE, Herman. *Bartleby the Scrivener*. 1856. Coll. Folio Bilingue, Trad. Pierre Leyris et Avant-propos de Daniel Pennac, Editions Gallimard, 2007.

POE, Edgar Allan. *The Black Cat and Other Short Stories*. Coll. Les Langues Modernes/Bilingue, Trad. Henri Justin, Le Livre de Poche, 1991.

POE, Edgar Allan. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Harmondsworth (Ed.), Penguin Books, 1982.

RACINE, Jean. *Britannicus*. 1669. Editions Bordas, Coll. Petits Classiques, 1967.

ROTH, Philip. *American Pastoral*. 1997. Vintage Books, London, 1998.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emile ou de l'éducation*. Garnier-Flammarion, 1966.

SADE, D.A.F. *Justine ou les malheurs de la vertu*. 1791. Coll. L'imaginaire, Gallimard, 1994.

SAINT AUGUSTIN. *Confessions, Livres IX à XIII (Tome II)*. Trad. Pierre de Labriolle, Société d'édition « Les belles lettres », cinquième édition, PARIS : 1954.

SARTRE, Jean-Paul. *La nausée*. 1938. Editions Gallimard, Coll. Folio, 2004.

SHAKESPEARE, William. *A Midsummer Night's Dream*. 1600. Penguin Books, Coll. Popular Classics, 1994.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Editions Montaigne (Aubier), Coll. Bilingue des Classiques Etrangers, Trad. Maurice Castelain, 1947.

ZOLA, Emile. *Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*. Vol. IV. Préfaces par Colette Becker. Ed. Robert Laffont, Coll. Bouquins, Aylesbury (Grande-Bretagne) : 1992.

## Index

### A

- Absence/Présence ..... 92
- Abstraction  
 Idéaux Inébranlables..... 293  
 Monde Figé ..... 278
- Absurde ..... 93, 100, 296
- Acteur  
 Emprunt d'identité.....162, 164, 207  
 Incarnation et interprétation..... 249  
 Incarnation et nterprétation..... 249  
 Mélodrame ..... 93  
 Persona (Masque)..... 203
- Agosto ..... 203, 205
- Aji..... 43, 50
- Algren ..... 81
- Aliénation .....33, 77, 88
- Allégorie moderne ..... 88, 114  
 Cancer ..... 181  
 Fosse septique ..... 132  
 Placard-cercueil ..... 210  
 Réfrigérateur monstrueux ..... 241  
 Spectacle télévisé ..... 145  
 Télévision monstrueuse..... 61, 63
- Altération  
 Et progrès..... 337, 413  
 Style .....43, 94, 110, 116, 170, 375
- Alternance  
 Ambivalence .....107, 283, 302, 402  
 Motif ..... 304  
 Style ..... 72, 304
- Alternative  
 Absence de ..... 158  
 Croyance/Incroyance..... 342  
 Cynisme/Isolement..... 192  
 Je/Les autres ..... 200  
 Sanglante ..... 120
- Amfreville ..... 77, 222
- Amosy ..... 276
- Animalité  
 Animal déchiffrant ..... 98  
 Bête aveugle ..... 370  
 Bête humaine. 347, 350, 361, 365, 372, 374, 376  
 Bêtes américaines..... 364  
 Humanoïdes canins..... 366  
 Meute ..... 30  
 Monstre ..... 60  
 Savoir/Ignorance..... 358  
 Troupeau ..... 372
- Antiquité.....67, 134, 167
- Antolin..... 68, 74
- Archétype  
 Définition ..... 204, 205  
 Origine .....184, 196, 207, 212, 220, 377
- Archi-Harry .....179, 221, 222, 270, 308, 413
- Archi-roman ..... 86
- Atchity .....50, 114, 115, 163
- Attente ..... *Voir Temps*  
 Anticipation .....209, 315, 319, 322  
 Et action..... 314  
 Et attention..... 325, 327  
 Période..... 315, 323
- Atwan .....180, 181, 188, 221
- Auerbach ..... 67, 349
- Auster .....100, 389, 390, 391
- Autobiographie .....101, 184, 199, 297, 309
- Avatar cosmique .....222, 224, 227, 270, 307, 411
- Aveuglement.....138, 140, 156

### B

- Backès .....345, 346, 348
- Bakhtine.....50, 54, 101
- Barthes... 17, 18, 116, 132, 140, 141, 142, 150, 152,  
 163, 168, 296, 322, 404, 414
- Bayon .....19, 65, 364
- Beardsley ..... 213, 393
- Becker.....32, 35, 51, 52, 67
- Beckett..... 81, 82, 146, 194, 269, 273, 274
- Becoming ..... 100
- Benveniste ..... 195
- Bettelheim ..... 20, 407
- Bouc émissaire.....27, 33, 38, 154
- Bowers ..... 142, 144
- Bradbury..... 55
- Breuer .....269, 270, 271, 272, 273
- Brockden Brown..... 222
- Buckeye .....7, 42, 233, 234
- Byrne ..... 397

### C

- Camus.... 14, 62, 79, 85, 86, 87, 88, 92, 93, 99, 101,  
 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111,  
 114, 115, 131, 146, 153, 168, 189, 194, 213,  
 294, 306, 409, 410, 411, 412
- Canby ..... 355
- Caricature ..... 238

Cauchemar .....	93, 136, 157
Céline .....	51, 186, 198, 364, 369, 373, 376, 390
Cercle	
Circonscription .....	25, 41, 46, 57, 254
Répétition .....	29, 32
Sécants .....	54
Tourner en rond .....	104, 131
Vicieux .....	32, 412
Certitude-incertaine .....	142
Chandler .....	82
Chaos .....	137, 138, 269
Chaucer .....	134, 148
Chénétier .....	58, 61, 65, 98, 207, 250, 252, 379, 387, 392
Chimères .....	360
Chrétien (Jean-Louis) .....	282
Coe (Jonathan) .....	56
Comique	
Canular .....	357
Ton .....	304
Commun	
Banal .....	15, 182, 193, 226
Partagé .....	281, 288, 307
Sens commun .....	345
Communauté	
Contemporains .....	42, 87, 120, 148
Des Harry .....	190
Groupe .....	26, 32, 74, 167
Communication .....	396, 397, 398
Echec de .....	114, 279, 332, 402
Et clôture .....	332, 334, 337
Compréhension	
Incompréhension .....	77, 96
Intégrer .....	76, 289
Confession au présent .....	306
Conte	
Et mythe .....	359, 397, 402, 407
Raconter .....	60, 65, 114, 332
Contradiction .....	141, 142, 275, 281
Cotkin .....	94, 99, 100, 101, 102
Courville Nicol .....	69
Crane .....	21, 43, 44, 48, 49, 52, 68, 74, 75, 81, 115
Créatures mythologiques	
Erinyes .....	155, 159
Furies .....	135
Harpies .....	135
Satyre .....	372
Créatures/Créations .....	138, 232, 360, 361
Créature sans Dieu .....	168
Culture	
Et poison .....	394, 401
Populaire .....	129, 264

## D

Dabezies .....	375
Dante .....	134
Darwin .....	347, 352
Dédicace .....	197, 389, <i>Voir</i> Epigraphe
Delillo .....	389, 391
Démon	
Idées incarnées .....	71, 259
Motif .....	68, 69, 70
Pacte avec le diable .....	374
Derrida .....	15, 17, 70, 217, 221, 222, 224, 320
Descartes .....	210, 302
Description	
Absence de .....	54, 95, 131, 204, 274
Déterminisme .....	39, 43, 59
Dialogue .....	<i>Voir</i> Monologue et soliloque
De sourds .....	95, 287
Faux dialogue .....	276, 282, 285, 290, 303
Halluciné .....	63
Polyphonie .....	46, 54, 262, 285, 286, 315
Simplement/Doublement fictif .....	263
Stéréotypé .....	65, 278
Dieu	
Absence de .....	89, 167, 348
Et narrateur .....	313, 319, 332
Et nature .....	75
Discours .....	<i>Voir</i> Récit
Du récit .....	103, 213, 271, 306, 321, 398
Hypothétique .....	51
Personnage/Narrateur .....	315, 321
Dissonances significatives .....	85
Dos Passos .....	55
Dostoïevski .....	52, 54, 64, 65, 89, 110, 171, 209, 375, 376, 381, 400, 402
Drame .....	118, 304
Dreiser .....	81

## E

Ecroulement (Intérieur) .....	112
Eisler .....	12
Eliot (T.S.) .....	135, 136
Elliott .....	7, 21, 22
Enfermement	
Dans le langage .....	253
En prison .....	154
En soi .....	108, 153, 280
Internement .....	227
Motif .....	168, 202, 240
Prison .....	104, 108
Quartier .....	22, 41
Enriquez .....	90

Epigraphe.....171, 198, 350, 353, 354, 389  
 Epouvante..... 154  
 Eschyle ..... 135  
 Espoir et désespoir..... 118, 130, 133, 193, 256, 357  
 Etranger  
   L'étranger.....26, 39, 104  
   Syndrome de..... 108, 112  
 Evidence ..... 290, 415  
 Evolution (Théorie de)..... 350  
 Existence  
   Explorateur de .....84, 98, 133  
   Penseurs de ..... 109  
 Existentialisme  
   A l'américaine .....82, 99, 100  
   Philosophie .....82, 84, 85, 98

## F

Fanon..... 289, 291  
 Fantasma  
   Individuel ..... 91  
   Irréalité/réelle.....216, 359, 369  
   Obsession sexuelle..... 206  
   Pensées.....128, 214, 316  
   Rêve chimérique ..... 363  
   Rêveries ..... 367  
   Univers chimérique..... 370  
 Fantastique (Genre) ..... 60, 68  
 Fatalisme .....25, 107, 159  
 Fatalité  
   Et fiction..... 159  
   Et perversion..... 133  
   Et tragédie ..... 118, 130  
   Obscures fatalités ..... 121, 124  
   Providence ..... 306, 340  
 Faulkner.....194, 218, 332, 410  
 Fiedler..... 69, 70, 71, 72, 73, 373, 374, 377  
 Figure féminine (Feared Other) .....129, 207, 383  
   Prostituée au coeur d'or ..... 52  
   Vierge Marie ..... 384  
 Flaubert.....54, 146, 304  
 Foi  
   Absence de ..... 311  
   Chrétienne ..... 339  
   Crise de ..... 304  
   Croyance ..... 307, 378  
   Déraisonnable..... 400, 402  
   Et connaissance ..... 380  
   Idéal ascétique ..... 399  
   Sentiment de ..... 375  
 Folie..... 170  
   Clinique .....69, 216, 223, 232, 236  
   Furieuse ..... 121, 401

Sociopathe ..... 180  
 Foucault.....294, 306, 375, 379  
 Foule  
   Anonyme.....33, 73, 198, 226, 230  
   Ennemie ..... 28  
   Persécutrice ..... 154, 230  
   Perverse ..... 157  
 Fraternité des meurtriers .....123, 149, 167  
 Freud.....40, 41, 381  
 Fuite  
   En avant .....270, 283, 292, 305  
   S'abstraire ..... 168, 188  
 Fureur sans haine ..... 121

## G

Galilée..... 40  
 Galloway .....283, 295, 296, 297, 307  
 Genèses (Biblique et darwinienne) ..... 347  
 Genet ..... 81  
 Genette..... 103, 271, 272, 304, 330, 331, 332, 333, 334, 404  
 Gérard.....189, 194, 342  
 Giles .... 21, 26, 43, 48, 51, 52, 53, 63, 81, 116, 117, 205, 207, 363, 383, 384, 385  
 Ginsberg ..... 32  
 Girard27, 28, 29, 33, 34, 36, 38, 148, 154, 155, 157, 224, 304, 305, 400, 401  
 Goethe ..... 374  
 Gontarski ..... 32  
 Gothique (Genre).....68, 70, 78, 374

## H

Haddad-Wotling .....52, 54, 64  
 Happy Ending..... 144  
 Harry Lewis ..... 295  
 Hawthorne ..... 342  
 Hemingway ..... 194  
 Héros  
   Absurde..... 295, 296  
   Moderne ..... 194  
   Tragique .....120, 146, 149, 155, 161, 283  
 Histoire  
   Humaine ..... 169  
   Stories ..... 332, 379  
 Holton..... 43  
 Hom(m)e ..... 39  
 Horreur .....49, 71, 77, 138, 366  
   Imaginaire ..... 181, 368  
   Médiatique ..... 148  
   Montrée/Parlée ..... 151  
   Style ..... 30



Totale .....	158
<b>I</b>	
Immoral(e)	
Amoralité.....	291, 302, 303
Conscience.....	283
Et ordre moral .....	293, 304
Imoralisme éthique .....	407
Morale immorale.....	298
Impression	
Indéfini .....	56, 107, 111, 215, 231
Tourbillon d'impressions .....	40, 165
Impuissance/Impotence .....	138, 158, 256, 258
Et balbutiement.....	201, 235, 248
Indétermination	
Ambivalence .....	124, 166, 403
Lexicale.....	34, 122, 166, 200, 209, 232, 272
Informe/Information.....	269
Inquiétante étrangeté .....	58, 111, 218
Inquisition	
Questionnement .....	393
Religion.....	389, 392
Interface (Personnage).....	52, 182, 212
Déficiente .....	53, 230
Ironie .....	185, 243, 330
Obscene Joke.....	404
Isolement .....	73, 76, 106
Quarantaine .....	215
Tentation de .....	187, 253
<b>J</b>	
James (Henry).....	19, 68, 100, 397, 398, 403
James (William) .....	100
Jaworski.....	377
Jeu	
De massacre .....	31
Game of Mum .....	25, 32
Littéraire.....	174, 195
Rhétorique.....	102
Télévisé.....	65
Joie	
Explosion de .....	281
Joie sadique .....	376
Jouissance.....	261
Jolles .....	346
Jouve .....	85, 117, 124, 125
Joyce .....	269, 271
Judéo-chrétien	
Anges et démons.....	71
Drame.....	121, 122
Morale .....	298, 343

Mythe .....	347
Prométhéisme .....	339
Jugement	
Et différences .....	196
Et justesse.....	13, 45, 192, 210, 240, 335
Motif.....	290
Justice	
Absence de .....	124, 179, 292
Divine.....	123, 338
Peine capitale .....	33

## K

Kant.....	183
Kierkegaard .....	110
King (John) .....	193
Klossowski .....	167, 168
Krazy Kat .....	39, 167
Kripke .....	225
Kundera.....	85, 109, 173

## L

Lane.....	7, 19
Langage	
Dégradé .....	51, 66
Ecran.....	51
Médiation .....	50, 52, 55, 112
Langue/langage	
Prétendue science .....	219
Lathrop .....	12
Lecerle (Jean-Jacques).....	393, 415
Leclair .....	57
Lecture	
Et distension .....	325
Et théâtre.....	249
Lecteur du monde .....	98, 213, 324
Légende (Genre).....	60, 348
Levinas .....	280, 281, 282, 288
Lieu commun .....	114, 133, 236, Voir Stéréotype
Convergence.....	116
Lieux communs	
Convergence.....	281
Localité	
Espace.....	82
Style.....	50
Lodge.....	244
LoFasso .....	313, 314, 315, 317, 319
Lumière/ténèbres (Symbolique) .....	88, 284
Lyrisme (Cellulaire) .....	131

## M

Maffesoli .....	339, 340, 407
-----------------	---------------

Maîtrise (Rêve de) .....	165, 174, 258, 308, 401, 411
Mal	
Absolu .....	182
Banalité du .....	183
Résister au .....	284
Malentendu .....	217
Manichéisme	
Dualisme de pacotille .....	8
Refus du .....	35, 238
Matthew Gregory Lewis .....	70
Mattia-Vivès .....	232
Maurice Martin .....	117, 124, 168
Mauron .....	403
Melville ..	14, 81, 170, 171, 194, 342, 372, 377, 405
Mémoire (Et oublié) .....	322, 323
Métafiction	
Artificialité .....	51, 66, 88, 127
Intertextualité .....	401
Intertextualité (Externe) .....	71, 124, 165, 268
Intertextualité (Interne) .....	184, 214
Livre dans le livre .....	130
Métalangage .....	56, 58
Rêve dans le rêve .....	359
Métaphore	
Cliché .....	56, 286
Désignation/connotation .....	210
Et inquisition .....	393, 395, 402
Et interprétation .....	213
Langage métaphorique .....	399
Obsédante .....	403
Poème en miniature .....	213, 405
Metcalf .....	42
Métonymie .....	137
Meurtre .....	151, 301, 358
Et justice .....	383
Et postérité .....	352
Tragique .....	149, 167
Microcosme .....	262, 279
Et naturalisme .....	41, 42
Moment .....	316
Milieu	
Et subjectivité .....	84, 90, 94
Hospitalier/Inhospitalier .....	72
Miller (Henry) .....	364
Mimétisme	
Et langage .....	45, 67, 79, 232, 310
Réalisme mimétique .....	77
Miracle .....	136, 315
Mitchell .....	9
Moderne .....	41, 90
Et classique .....	116
Modernisme .....	81
Modernité .....	73, 88
Postmoderne .....	59
Monologue .....	<i>Voir</i> Dialogue et soliloque
Et dialogue et soliloque .....	242, 244
Et juxtaposition .....	288
Gigantesque .....	269
Intérieur .....	147, 272, 292
Intérieur moderne .....	319, 331
Monstruosité .....	63
Frankenstein et Dracula .....	68
Intériorisée .....	72, 78, 263, 264, 387
Monstre .....	60, 74, 395
Motif .....	71, 137, 155, 158, 183, 202, 260
Moody .....	8
Mottram .....	12, 289, 413
Multitude	
Anonyme .....	197
Hétéroclite .....	180, 189
Multiplicité du nuisible .....	182, 183
Multiplicité singulière .....	182, 187
Musique .....	55, 188, 195
Et émotions .....	412
Musicalité des voix .....	390
Variation musicale .....	270
Mutisme .....	94, 98, 112, 156, 234, 235
Mystification	
Auteur mystificateur .....	354, 357
Définition .....	357, 363
Personnage mystificateur .....	304, 357, 358, 363, 384, 395
Récit démystificateur .....	356, 361, 368, 379
Mystique .....	120, 179, 375
Crise .....	304
Mission .....	122
Narrateur .....	338, 343
Mythe	
Antique .....	135, 346
Atemporel, éternel, intérieur .....	360
De l'échec du mythe .....	140, 143, 163
Dialectique du .....	348, 353
Du progrès .....	339
Et folie .....	373
Et genèses .....	348, 350
Et histoire .....	353
Et irrationalité .....	373
Et poésie .....	403, 406
Et sagesse .....	352
Et savoir .....	380
Et tragédie .....	140, 371
Faust .....	373
Fondateur .....	342, 346
Homme-animal .....	364, 392
Image du monde .....	371
Inquisitorial .....	392

Irréalité ..... 52, 142, 346, 348  
 Irréalité/réelle ..... 355, 359, 377  
 Message ..... 404  
 Métaphorique ..... 393  
 Motif fondamental ..... 342  
 Mythification ..... 356, 363, 368, 386  
 Mythologie ..... 69, 360, 363, 403  
 Personnel ..... 361  
 Récit ..... 343, 345, 348, 349, 350  
 Relatif ..... 346

## N

### Narration

Discours Direct Libre ..... 45, 237, 272, 295  
 Discours Indirect Libre . 45, 55, 59, 104, 232, 321  
 Focalisation ..... 43, 48, 51, 53, 55, 87, 90  
 Narrateur omniprésent ..... 60, 63  
 Narrateur omniscient ..... 45, 53, 54  
 Pacte narratif ..... 51

### Naturalisme

Américain ..... 42, 43  
 Définitions ..... 21, 32, 52  
 Et artificialité ..... 57, 66  
 Et réalisme ..... 58, 65, 67  
 Et tragédie ..... 116, 149  
 Existentiel ..... 81, 85  
 Moderne ..... 41, 42, 43, 51  
 Types naturalistes ..... 52

### Nausée

Et Existentialisme ..... 109  
 Et langage ..... 110, 112  
 Purge ..... 109  
 Stérile ..... 136  
 Symptôme ..... 110, 111, 112, 114

### Négation

Définition par la ..... 185, 197, 412  
 Refus ..... 41, 328

Nietzsche ..12, 13, 35, 110, 181, 219, 304, 309, 310,  
 355, 371, 377, 379, 380, 381, 399, 400

### Nihilisme

Anéantissement ..... 370, 400  
 Blind apocalypse ..... 411  
 Charge ..... 270, 303, 308  
 Course folle vers le néant ..... 358, 370  
 Et fuite ..... 328  
 Et révolte ..... 288  
 Néant ..... 111, 139, 167, 293, 358, 399  
 Tentation du ..... 402

Noblesse ..... 148, 289  
 (Absence de) ..... 373

### Nom/Anonyme

Anonymat ..... 103, 197, 198, 199, 299

Et mimétisme ..... 45  
 Et variation ..... 187, 200, 203  
 Heure sans nom ..... 103, 108  
 Intituler ..... 44, 233  
 John Doe ..... 193  
 Le cent nom ..... 206, 300  
 Nom et pronom ..... 191, 209, 232, 300  
 Nom propre 52, 73, 75, 177, 178, 180, 182, 184,  
 185, 203, 220, 222, 224, 242  
 Nom propre et commun ..... 226, 298  
 Nommer 113, 115, 201, 215, 223, 224, 227, 246,  
 274, 292, 293, 294, 305

Norris ..... 13, 21, 81

## O

O'Brien ..... 65, 66, 81, 93, 106, 203, 410, 412

### Obsession

Et appréhension ..... 91  
 Et compulsion ..... 202, 261, 280, 330  
 Et contrôle ..... 308  
 Et foi déraisonnable ..... 401, 411  
 Et folie ..... 93, 94  
 Et possession ..... 70  
 Et temporalité ..... 309, 327, 386  
 Idées fixes ..... 260, 277, 412  
 Inner life ..... 390  
 Métaphores obsédantes ..... 313, 403  
 Motif obsédant ..... 95  
 Obsédé sexuel ..... 91, 93, 159

Olson (Charles) ..... 42

Olson (Ray) ..... 285

Omnesco ..... 133, 135, 140, 142, 145, 146, 249

Omnipotence ..... 257, 262

Et variations ..... 267

Et volonté de puissance ..... 399

Marionnettiste ..... 361

Rêve de ..... 369

### Ordre/Désordre

Du monde ..... 39, 41, 122, 139, 270, 307

Du récit ..... 174, 206, 306

Et temporalité ..... 316

Mise en ordre ..... 139, 140

Moral ..... 292, 293, 304

Perception ..... 211

### Origine (Inassignable)

Existence ..... 174, 310, 346, 348, 350, 388, 394

Mal ..... 181

Personnalité ..... 189, 196

Style ..... 99, 100

Osborne ..... 7

## P

Pascal.....	110, 171
Persécution (Sentiment de).....	135, 136, 239, 259, 260, 262
Personnalité	
Concept.....	185
Défaut de.....	241, 242
Dé-finir.....	300
Ego/Alter-Ego.....	164, 180, 196, 206, 300, 301, 302
Entité spectrale (Personnage).....	188, 243
Incarnation.....	54, 197, 229, 342
Instable.....	16, 48, 181, 182, 183, 196, 204, 218
Menaçante.....	95
Porteur d'états (Personnage).....	56
Qui je suis et qui tuer.....	126
Schème.....	197, 204, 205
Soi-même.....	165
Perversion/Pervers	
Et sadisme.....	167
Hommes pervers.....	155, 162, 170
Personnage.....	115, 158, 161, 165, 169
Pervers narcissique.....	369
Raisonnement.....	167, 190, 386
Récit.....	118, 133, 141, 146, 152
Pétillon.....	39, 59, 167, 400
Picard.....	195
Piège	
Brooklyn.....	23, 24
Récit.....	25, 128
Pinhas.....	8, 182, 183, 255, 381, 403
Pire.....	8
Pizer.....	13, 59, 64, 85, 149
Plagiat (de génie).....	170
Platon.....	67
Poe.....	71, 81, 180, 392, 396
Poésie/Poétique	
Et savoir.....	346, 405
Idéal sans preuve.....	403
Ressource connotative.....	217
Transfiguration poétique.....	341
Polysémie/Homophonie	
Culture.....	396
Helpless/Hopeless.....	256
Period.....	327
Quarry.....	388
Sound/Unsound.....	216
Ponnau.....	69
Portrait littéraire.....	206
Pound.....	405
Présence (L'être là).....	296, 299, 309, 322, 323, 325
Prophétie	
Hallucinée.....	61

Tragique.....	141
Psychologie	
Le psychologue réaliste.....	64, 65
Nietzschéenne.....	380, 399
Psychanalyse/Psychiatrie.....	41, 69, 155, 165, 223, 233, 237, 397, 402
Psychanalytique (Interprétation).....	343
Psychose.....	413
Psychotropes	
Drogue.....	24, 55, 62, 144, 164
Drogue et télévision.....	145
Médicaments.....	236
Pulsion	
Grégaire.....	28
Meurtrière.....	35, 130
Naturelle.....	310, 400, 405
Pédophile.....	39
Sexuelle.....	366, 372
Suicidaire.....	321
Violente.....	363

## Q

Quête	
De connaissance.....	361, 373, 379
De liberté.....	294
De puissance.....	258
De sagesse.....	352
De sens.....	102, 119, 120, 254
Des origines.....	169, 188, 205, 310, 388
D'ordre.....	327
Et chasse aux sorcières.....	391
Et mythe.....	350
Et nihilisme.....	169, 358, 370, 380
Et temporalité.....	327
Inquisitoire.....	393, 397
Morale.....	122, 297, 402
Personnelle.....	307, 308
Quotidien	
Langage du.....	414
Oppressant.....	37, 88, 170, 284, 285
Routine.....	25, 32, 59, 88, 137, 143, 145, 189

## R

Rabelais.....	171
Racine.....	116, 117, 118, 123, 124, 129, 132, 140, 141, 142, 150, 152, 155, 168, 383
Raciste (Contexte).....	29, 126, 157, 285, 385
Raisonnement	
Absurde.....	120, 152
Echec du.....	114, 201, 288, 293, 306, 391
Et écriture.....	110

Pathologie .....	168, 292, 309, 354
Ravissant (et Kielce) .....	342, 347, 348, 360, 403
Réalités (Relation)	
Idéal/Trivial.....	125, 126, 371, 399, 413
Intérieur/Extérieur .....	53, 58, 59, 115, 128, 368
Rechy .....	58, 400
Récit	
Et clôture .....	159, 332, 334, 414
Et symétrie .....	28, 106, 129, 357
L'autre monde .	41, 128, 136, 140, 267, 268, 281
Lieu d'incarnation.....	56
Repères (Absence de).....	128, 181, 191, 216
Répétition	
Accumulation .....	138
Et révolution.....	414
Fertile .....	170, 185, 412
Reproduction.....	398
Stérile .....	138, 142, 145
Stérile et fertile.....	201, 203
Revault-D'Allonnes .....	182, 183
Révolte	
Et résignation .....	107
Et silence .....	287
Et suicide .....	126, 283
Et trivialité .....	249
Intériorisée .....	230, 248, 257
Révolte et révolution.....	414
Vraie .....	276, 277, 290, 413
Rhétorique	
Et ambiguïté .....	386
Et cynisme .....	160
Fausse.....	121, 122
Question .....	338
Understatement.....	160
Ricœur..	58, 101, 213, 215, 217, 219, 310, 315, 320, 323, 324, 325, 328, 341, 343, 389, 393, 415
Robbe-Grillet.....	296
Romantisme (Genre) .....	67, 110, 128, 132
Rostand .....	266
Roth.....	389, 390, 391
<b>S</b>	
Sade.....	39, 131, 167, 168, 294, 305, 306, 375
Sadisme .....	167, 294, 305, 306, 361, 366, 375
Sadisme racinien .....	168
Sartre ..	13, 43, 55, 81, 82, 84, 85, 89, 90, 97, 98, 99, 101, 108, 109, 110, 114, 115, 135, 146, 194, 198
Savoir	
Et identité .....	194
Et ignorance.....	352, 353, 358, 381
Gai savoir .....	388
Innommable .....	198, 200, 203
Savoir sans savoir .....	382, 386
Schacht.....	309, 310
Schmidt .....	8, 15, 23, 193, 412
Schrödinger .....	270
Science (Objectivité).....	21, 40, 65, 350
Savant fou.....	375, 413
Seed.....	276, 314, 317
Self (Will) .....	56
Shakespeare.	81, 110, 128, 129, 130, 134, 140, 153, 164, 165, 170, 221, 225, 244, 247, 248, 397, 405, 406, 407
Shelley (Mary) .....	68, 70
Silence	
Déraisonnable du monde .....	79, 93, 94, 99, 213
Et existence .....	97, 240, 250
Et langage .....	98, 103, 112, 212
Hostile .....	73, 218, 260
Sillitoe .....	7
Soliloque ....	103, 244, 248, 249, 252, 263, 264, <i>Voir</i> Dialogue et monologue
Solitude .....	70, 73, 131, 189
Sentiment de .....	95, 168, 188
Solipsisme.....	307
Sorrentino....	15, 157, 162, 163, 164, 203, 205, 256, 263, 264, 265, 321, 329, 375, 389
Souriau .....	206, 210
Spectacle .....	137, 249, 359, 367
Divertissement .....	160, 161
Et télévision .....	143, 303
Oeuvre spectacle.....	66, 135
Spectaculaire .....	145, 162
Tragique.....	141, 142, 145, 151, 167
Spikes.....	196
Spinrad .....	23
Steiner	121, 122, 124, 125, 133, 134, 135, 137, 140, 142, 146, 148, 150, 167, 170
Stephens .....	7, 81, 82, 83, 85, 321
Stéréotype	
Définition .....	204
Modèle figé ....	52, 184, 196, 207, 208, 209, 211, 220, 307
Stoker .....	68
Stream of consciousness.....	78, 151, 268
Subjectivité.....	<i>Voir</i> Milieu
Condamnation.....	90, 91, 97
Et perception .....	211, 212, 253, 333
Et transcendance.....	332
Hyper-subjectivisme.....	189, 192
Subtilité (Style) .....	139, 180, 204
Suicide.....	79, 99, 102, 119, 256, 301, 402
Swift.....	397, 401

## T

Temps/Temporalité.....	<i>Voir</i> Attente
Chronologie .....	179, 237, 320
Convention .....	85, 131, 169, 359, 364
Et distension .....	327, 360, 388
Et extension .....	323, 330
Et histoire.....	124, 126, 168, 169
Expérience humaine temporelle.....	315
Figé .....	47, 186, 321
Infini.....	132, 258
Négation .....	309, 322, 334, 341, 360, 366
Rumination inconclusive.....	341
Rythme.....	103, 105
Tempus Fugits.....	327
Termes/Thèmes .....	109
Terreur	
Et enfermement.....	242
Et irrationnalité.....	91
Et littérature .....	223
Et tragédie .....	149
Gothique.....	78
Sentiment de .....	158, 214
Théâtre	
Et parole.....	152, 153, 160, 244
Et tragédie .....	134
Méta-théâtre .....	128
Piège de conscience .....	128
Règle classique.....	151
Tindall .....	123, 127
Todorov .....	68, 291, 292, 302, 310
Tragédie	
Caricaturale.....	124
Définition .....	116, 117
Et absurde.....	140, 141, 142, 145, 166
Et folie.....	126
Et parole.....	150, 151, 152, 244
Et perversité.....	167
Fatalité .....	118, 130, 149, 158, 170
Fin tragique.....	48, 49, 143, 162, 163
Impératif absolu.....	127
Métamorphoses.....	134, 148, 154
Moderne .....	119, 121, 122, 136
Racinienne et selbienne.....	140
Récit .....	134, 145
Selbienne .....	147

## U

Ulin.....	8, 16, 39, 90, 162, 170, 377, 412
Unité	

Formelle.....	25, 72, 152, 178, 287, 300
Humanité .....	173, 180, 184
Updike .....	42, 392
Urgence (Panique).....	23, 31, 42

## V

Vanité	
Définition .....	32
Fierté.....	31, 162, 192, 370
Vain.....	170, 294, 351
Variation (Sur un thème) .....	69, 133, 187, 201, 203, 205, 224, 282, 297, 342, 412
Veille (Entre le sommeil et la).....	72, 79, 137, 140
Vision .....	48, 50, 53, 114, 140, 152, 163, 192, 253, 386, 404, <i>Voir</i> Réalités
Voix	
Aphone .....	234
Démoniaques.....	259
Des sans voix.....	233
Et personnalité.....	51, 54, 63, 104, 152, 219, 230, 231, 242, 245, 253, 264, 267, 288
Force de la .....	243, 249, 250, 255, 262
Intruse.....	251, 252, 259, 288
Machine à parler (Personnage).....	226
Mort de la .....	229, 234, 235, 240, 243, 252, 294
Narrateur/Personnage.....	46, 56, 57, 321, 334
Spectacle de la .....	249
Voltaire.....	376
Vorda.....	7, 23, 63, 107, 184, 221

## W

Wagner .....	50
Watzlawick.....	270
Webster.....	405
Weeks .....	177, 258
Wertime .....	64, 65, 242
West.....	82
Williams (William Carlos) .....	42, 43, 50, 51, 405
Wittgenstein.....	224, 414
Woolf.....	269
Wotling.....	54, 381, 399

## Y

Young (Elisabeth).....	204, 207
------------------------	----------

## Z

Zola.....	21, 32, 35, 40, 42, 43, 51, 52, 54, 57, 59, 115
-----------	---



## Résumé

Il s'agit d'abord de placer l'œuvre de Hubert Selby Jr dans le canon littéraire, mais pour s'échapper ensuite de la notion de canon, notamment réaliste, et envisager le style propre à l'auteur dans ses relations à d'autres auteurs qui l'ont précédé dans l'exploration de l'existence humaine. Au terme de la première partie, la dimension réaliste et tragique du travail de Selby sera plus spécifiquement étudiée par le biais de son personnage Harry, et de sa relation aux autres personnages de l'œuvre. Enfin, aboutissant à l'idée d'Avatar cosmique et "d'Archi-Harry", la fin de cette étude ira jusqu'à explorer la dimension mythique de l'écriture, quand la mise en scène d'une tragédie, ouvre sur la foi dans l'existence.

## Summary

The goal of this study is to situate Hubert Selby Jr.'s work in the literary canon, to eschew the very notion of "canon", and show how Selby's style belongs with the styles of those who transcend the literary tradition of "realism". Secondly, we will look at his characters, and define what makes them avatars of the same transcendental personality. In the end, the "tragic realism" of Selby will be described as a new version of an old myth.