



L'écriture de l'évènement dans la fiction de Don DeLillo

Karim Daanoun

► To cite this version:

Karim Daanoun. L'écriture de l'évènement dans la fiction de Don DeLillo. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2014. Français. NNT : 2014BOR30039 . tel-01157946

HAL Id: tel-01157946

<https://theses.hal.science/tel-01157946>

Submitted on 29 May 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.

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

ED 480 — EDMH : École Doctorale « Montaigne-Humanités »

EA 4196 — Cultures et Littératures des Mondes Anglophones (CLIMAS)

THÈSE DE DOCTORAT EN ÉTUDES ANGLOPHONES

**L'ÉCRITURE DE L'ÉVÉNEMENT DANS
LA FICTION DE DON DELILLO**

Présentée et soutenue publiquement le 24 novembre 2014 par

Karim DAANOUNE

Sous la direction de M. le Professeur Yves-Charles GRANDJEAT

Membres du jury :

M. le Professeur Marc AMFREVILLE, Université Paris Sorbonne

Mme le Professeur Marie-Pascale ANTOLIN, Université Bordeaux Montaigne

M. le Professeur Antoine CAZÉ, Université Paris Diderot

Mme le Professeur Anne-Laure TISSUT, Université de Rouen

Résumé

Cette thèse se propose d'interroger la notion d'événement comme motif organisateur de la fiction de Don DeLillo. En effet, l'assassinat du président J. F. Kennedy et les attentats du 11 septembre sont des phénomènes qui résistent infatigablement au « réel », et à toute traçabilité ontologique ou phénoménologique. À ce titre, ils excèdent la pensée et exigent une réponse nécessaire de l'auteur et de son écriture face à leur irruption. Ils représentent une incursion excessive dans le « réel » et se manifestent sous la forme du surplus. Mais l'événement n'est pas simplement un surplus de réalité, il est aussi un surplus de sens, entendu comme inadéquation du signe à ce qu'il désigne. Il s'agira de montrer dans un premier temps que l'événement se montre excessivement dans le retrait de sa monstration. Nous aborderons cette dialectique du voilement et du dévoilement à travers le prisme de l'Histoire en tenant compte de sa dimension non seulement phénoménologique et traumatique mais également à partir de la notion d'altérité que l'événement sous-tend. Ce paradoxe une fois révélé, nous nous pencherons sur la question du temps car l'événement remet en question l'origine qui le fait advenir et ne prend sens seulement que lorsqu'il est advenu. Il dérègle *de facto* la temporalité qui avait cours. Il sera alors question de mettre en lumière le dérèglement des instances du temps « classique » : passé, présent et futur. Nous nous focaliserons sur la question du ressassement en nous intéressant, par ailleurs, à la manière par laquelle les concepts de temps, d'événement et d'altérité fonctionnent de conserve. Enfin, nous aborderons l'événement en tant qu'événement-récit en accentuant notre étude sur le terrorisme et la terreur, notions indissociables de la fiction delillienne, en ce qu'ils fournissent des modèles de totalité et de totalisation que l'écriture de l'événement s'emploie — éthiquement — à défaire. En ce sens, l'événement prendra la forme d'un contre-événement. Il s'agira par conséquent de décrypter les événements de texte que DeLillo propose comme moyen de résistance à toute totalisation. Enfin, nous considérerons certains personnages comme des événements dans la mesure où ils réassertent le caractère événemential de l'individu.

Mots-clés : *Littérature américaine contemporaine, roman, nouvelles, Don DeLillo, événement, traumatisme, terrorisme, excès, altérité.*

Abstract

This dissertation wishes to reflect upon the notion of event as an organizing principle in Don DeLillo's fiction. The assassination of J. F. Kennedy and 9/11 are events that unflinchingly resist the real, or any kind of ontological and phenomenological traceability. They exceed understanding and demand a necessary response from the author and his writing. They represent the intrusion of an excessive reality within "the real" and manifest themselves in the guise of a surplus. But the event is not just a surplus of reality, it is also a surplus of meaning as it posits the inadequacy of the sign and its referent. We will first show how the event shows itself in the very way it shuns its own exposure. This dialectics of veiling and unveiling will be scrutinized through the lenses of History considered both in its phenomenological and traumatic dimensions but also as far as it relates to alterity or otherness. Once the paradox is revealed, we will consider the issue of time for the event defies the origin that makes it happen and makes sense only after it has happened. It thus shatters the temporal continuum commonly understood as past, present and future. We will then focus on the issue of a-temporality and show how time, event and alterity are inextricably linked together. We will finally look at the event understood this time as narrative by focusing our attention upon terror and terrorism as they provide models of totality the writing of the event attempts — ethically — at breaching and undoing. In this sense, the event will be considered as a counter-event. It will be worth deciphering the textual events DeLillo proposes as a means of resisting totalization. We will also apprehend some key characters as events in their own rights as they reassert the eventual dimension of the subject.

Keywords: *Contemporary American literature, novel, Don DeLillo, event, trauma, terrorism, excess, alterity/otherness.*

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à mon directeur de thèse, Yves-Charles Grandjeat, en qui j'ai toujours pu trouver une écoute attentive, de la confiance et de la bienveillance. Je ne serai peut-être jamais devenu américaniste si je n'avais pas assisté à ses cours de première année sur Richard Wright et Henry James dont je garde encore un très bon souvenir. Je le remercie tout autant pour son inspiration et son soutien que pour son exigence.

Je tiens à remercier les membres du jury d'avoir lu mon travail. Je remercie le Professeur Amfreville et le Professeur Cazé auprès desquels j'ai pu, grâce aux groupes de recherche qu'ils dirigent, respectivement A.R.T.E. (EA 4085 VALE, Paris Sorbonne) et ODELA (UMR 8225 LARCA, Paris Diderot), approfondir mes réflexions sur l'écriture du trauma avec le premier et réfléchir sur la fiction contemporaine et ultra contemporaine américaine avec le second. Je souhaite remercier aussi le Professeur Antolin pour m'avoir permis de participer à mon premier colloque (« Passeurs ») et ainsi offert la chance d'une première publication. Enfin, mes remerciements vont au Professeur Tissut avec qui j'ai eu le plaisir de participer activement à mon premier congrès de l'AFEA à Angers en 2013 en animant un atelier à ses côtés.

Je remercie tous ceux qui ont été des soutiens constants. Je pense notamment à Yannicke Chupin, Pierre Bras et François Sablayrolles et nos déjeuners à la BnF, mais aussi à la formidable équipe du collège Guillaume Budé à Paris. Je remercie également les directions successives du collège qui ont accepté de libérer ma journée du vendredi pendant la durée de ma thèse pour que je puisse effectuer mes recherches à la BnF.

Je remercie pour leurs patientes relectures Hélène Rougeot-Mansouri, Yannicke Chupin, Pierre Bras, François Sablayrolles et Thomas Boudie. Pour leur soutien sans faille, merci également à mes parents et mes beaux-parents.

Je tiens à saluer Don DeLillo dont je respecte le travail et la discrétion.

Et, plus que jamais, merci infiniment aux *événements* événementiaux, il va sans dire, de ma vie — *Sabrina*, *Salman* et *Jonah*.

Liste des abréviations :

Romans

A : Americana.

L : Libra.

EZ : End Zone.

MII : Mao II.

GST : Great Jones Street.

U : Underworld.

RS : Ratner's Star.

TBA : The Body Artist.

P : Players.

C : Cosmopolis.

RD : Running Dog.

FM : Falling Man.

N : The Names.

PO : Point Omega.

WN : White Noise.

Nouvelles

Théâtre

TAE : The Angel Esmeralda. Nine Stories.

TEM : The Engineer of Moonlight.

BM : « Baader-Meinhof ».

TDR : The Day Room.

HS : « Hammer and Sickle ».

V : Valparaiso.

TAE : « The Angel Esmeralda ».

LLB : Love-Lies-Bleeding.

R : « The Runner ».

Essais

AB : « American Blood: A Journey through the Labyrinth of Dallas and JFK ».

PH : « The Power of History ».

FM : « Fictional Man ».

RF : « In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September ».

Entretiens

CDD: Conversations with Don DeLillo.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE	12
PREMIERE PARTIE : EVENEMENT ET ALTERITE	26
INTRODUCTION : ÉVÉNEMENT, IRREPRÉSENTABILITÉ, ALTÉRITÉ	28
CHAPITRE 1 — ÉVÉNEMENT ET HISTOIRE	30
1. LIBRA : L'ÉVÉNEMENT SATURÉ	32
1.1. INTRODUCTION	32
1.2. ÉVÉNEMENT, HISTOIRE, EXCES	34
1.3. ÉVÉNEMENT, HISTOIRE, FICTION	39
1.4. EXCES DE RECITS	42
1.4.1. RECIT 1 : NICHOLAS BRANCH	43
1.4.2. RECIT 2 : WIN EVERETT JR.	45
1.4.3. RECIT 3 : LEE HARVEY OSWALD	48
1.5. L'ÉVÉNEMENT ZAPRUDER	55
1.6. L'ÉVÉNEMENT OU LE SPECTACLE MANQUE	58
1.7. CONCLUSION	59
2. WHITE NOISE : L'ÉVÉNEMENT-NUÉE	62
2.1. INTRODUCTION	62
2.2. « AIRBORNE TOXIC EVENT »	64
2.3. TOXIQUE TAXINOMIQUE	66
2.4. ÉVÉNEMENT ET ÉVITEMENT	67
2.5. CONCLUSION	69
3. UNDERWORLD : L'ÉVÉNEMENT PASSÉ	71
3.1. INTRODUCTION	71
3.2. FONCTION 1 : META-CONNECTEUR	72
3.3. FONCTION 2 : DIFFÉRENCIATEUR	74
3.4. CONCLUSION	78
4. FALLING MAN : L'ÉVÉNEMENT DÉCLINÉ	79
4.1. INTRODUCTION	79
4.2. IMPOSSIBILITÉ 1 : INAPPROPRIABILITÉ	81
4.3. IMPOSSIBILITÉ 2 : INNOMMABILITÉ	84
4.4. IMPOSSIBILITÉ 3 : IMPREDICTIBILITÉ	85
4.5. IMPOSSIBILITÉ 4 : IRREPRÉSENTABILITÉ	87
4.5.1. INTRODUCTION	87
4.5.2. ESTHÉTIQUE DE L'ÉVIDENCE	87
4.5.3. ESTHÉTIQUE DE LA DISPARITION	89
4.5.4. ESTHÉTIQUE DE LA REMANENCE	92
4.6. CONCLUSION	94
5. POINT OMEGA : L'ÉVÉNEMENT RENDU	95
5.1. INTRODUCTION	95
5.2. POLITIQUE DE LA FICTION	98
5.3. ABDUCTION : LA DISPARITION DE JESSIE	100
5.4. CONCLUSION	104
CHAPITRE 2 — ÉVÉNEMENT ET TRAUMA	106
6. UNDERWORLD : LE TRAUMATISME DE NICK SHAY	109
6.1. INTRODUCTION	109
6.2. PERTE 1 : LA DISPARITION DE JIMMY COSTANZA	111
6.3. PERTE 2 : LE MEURTRE DE GEORGE MANZA	112
6.4. CONCLUSION	115
7. FALLING MAN : LE TRAUMATISME DE KEITH NEUDECKER	116
7.1. INTRODUCTION	116

7.2.	IMPROPRE 1 : « ORGANIC SHRAPNEL »	118
7.3.	IMPROPRE 2 : « BRIEFCASE »	119
7.4.	IMPROPRE 3 : ETANT NOMME « GIVENS »	121
7.5.	CONCLUSION	122
8.	<i>THE BODY ARTIST</i> : LE TRAUMATISME DE LAUREN HARTKE	123
8.1.	INTRODUCTION	123
8.2.	L'ENIGME TUTTLE	125
8.3.	DEUIL, CORPS, FANTOME	126
8.4.	BRUIT, VENTRILOQUISME	128
8.5.	AU-DELA DU DEUIL	131
8.6.	CONCLUSION	133
9.	<i>THE NAMES</i> : LE TRAUMATISME D'OWEN BRADEMAS	134
9.1.	INTRODUCTION	134
9.2.	ABSENCE, PERTE, MANQUE	139
9.3.	TRANSCENDANCE AVORTEE : TUER L'AUTRE	144
9.4.	CONCLUSION	146
	CHAPITRE 3 — ÉVÉNEMENT ET AUTRUI	146
10.	<i>THE NAMES</i> : LANGAGE ET ÉTHIQUE	147
10.1.	TRANSCENDANCE ET TEMOIGNAGE : ECOUTER L'AUTRE	147
10.2.	TRANSCENDANCE ET ETHIQUE : PARLER A L'AUTRE	149
10.3.	CONCLUSION	151
11.	<i>THE BODY ARTIST</i> : « L'IN-PHENOMENOLOGISABLE »	152
11.1.	INTRODUCTION	152
11.2.	TRACES DE L'AUTRE	154
11.3.	LA DEMEURE	156
11.4.	LE VISAGE	158
11.5.	CONCLUSION	161
12.	<i>COSMOPOLIS</i> : LE CRESCENDO DE L'ALTÉRITÉ	161
12.1.	INTRODUCTION	161
12.2.	PACKER OU LA TOTALITE	162
12.3.	ORDRE ET CONNAISSABILITE	163
12.4.	L'AUTRE-DANS-LE-MEME	166
12.5.	CONCLUSION	174
	CONCLUSION : ALTÉRITÉ DE L'ÉVÉNEMENT / ÉVÉNEMENT D'ALTERITÉ	175
	DEUXIEME PARTIE : EVENEMENT ET TEMPS	178
	INTRODUCTION : ÉVÉNEMENT, TEMPORALITÉ, TEMPORALISATION	180
	CHAPITRE 4 — DISRUPTIONS TEMPORELLES	185
13.	<i>FALLING MAN</i> : RETARD ET APOSTÉRIORITÉ	185
13.1.	« IN THE RUINS OF THE FUTURE »	185
13.2.	RETARD, APOSTERIORITE, LATENCE	188
13.3.	GEMELLITE : TOUR ET RE-TOUR	192
13.4.	LA MALADIE DE LA MEMOIRE	193
13.5.	CONCLUSION	196
14.	<i>COSMOPOLIS</i> : LE FUTUR DU PASSÉ	197
14.1.	TEMPORALITES CONCURRENTIELLES	197
14.2.	LE FUTUR DE LA MEMOIRE	200
14.3.	MEMOIRE ET LIEU	202
14.4.	CONCLUSION	204
15.	« BAADER-MEINHOF » : L'IMMINENCE ACCOMPLIE	205
15.1.	INTRODUCTION	205
15.2.	LE SPECTRE DU 11 SEPTEMBRE	208
15.3.	L'ENTRE-TEMPS	210

15.4.	APRES-COUP DE LA LECTURE	214
15.5.	CONCLUSION	217
16.	<i>POINT OMEGA : MAL D'ARCHIVE</i>	218
16.1.	OUBLI ET OBLITERATION	218
16.2.	TRAUMATISME A-VENIR	220
16.3.	TEMPS THEORISE ET TEMPS TERRORISE	222
16.4.	CONCLUSION	227
CHAPITRE 5 —	ACHRONIE ET RESSASSEMENT	228
17.	<i>FALLING MAN : MÉLANCOLIE ET RESSASSEMENT</i>	228
17.1.	INTRODUCTION	228
17.2.	CIRCULARITE ET MELANCOLIE	229
17.3.	MELANCOLIE ET ACHRONIE	230
17.4.	REPETITION ET RALENTI	232
17.5.	LA PRISON DU TEMPS : LE POKER	235
17.6.	CONCLUSION	238
18.	<i>COSMOPOLIS : CYBERCAPITAL, INCONVERTIBILITÉ, FUTURISME</i>	239
18.1.	CYBERCAPITAL, ABSTRACTION ET FUTURISME	239
18.2.	CYBERCAPITAL ET CYBERESPACE	243
18.3.	CONCLUSION	248
19.	<i>POINT OMEGA : TEMPS ET TERREUR</i>	249
19.1.	INTRODUCTION	249
19.2.	<i>24 HOUR PSYCHO</i>	249
19.3.	FLOU TEMPOREL	252
19.4.	L'ENTRE-TEMPS DE LA RECHERCHE ET DE L'ATTENTE	254
19.5.	ENFERMEMENT, TEMPS ET TERREUR	257
19.6.	CONCLUSION	259
CHAPITRE 6 —	TEMPS ET ALTÉRITÉ	260
20.	<i>COSMOPOLIS : TEMPORALISATION, THÉSAURISATION, INCARNATION</i>	260
20.1.	TEMPORALISATION PAR TEMPORISATION 1 : LA VILLE	261
20.2.	TEMPORALISATION PAR TEMPORISATION 2 : L'AUTRE	265
20.3.	TEMPORALISATION ET TEMPORISATION	269
20.4.	CONCLUSION	270
21.	<i>THE BODY ARTIST : LE TEMPS C'EST L'AUTRE</i>	271
21.1.	INTRODUCTION	271
21.2.	DIACHRONIE ET IMMÉMORIAL	271
21.3.	CORPS-PROCESSUS	276
21.4.	LA « PERFORMANCE » DE LAUREN	280
21.5.	CONCLUSION	283
CONCLUSION :	ÉVÉNEMENT, TEMPS, DEVENIR	284
TROISIEME PARTIE :	EVENEMENT ET CONTRE-EVENEMENT	288
INTRODUCTION :	TOTALITÉ, RÉSISTANCE, PERFORMANCE	290
CHAPITRE 7 —	ÉVÉNEMENT ET TERREUR	295
22.	<i>LIBRA : TERREUR ET EXCÈS</i>	300
22.1.	INTRODUCTION	300
22.2.	L'EVENEMENT SUREXPOSE	301
22.3.	LE CŒUR DE L'EVENEMENT	302
22.4.	LA TACHE EVENEMENTIALE	303
22.5.	CONCLUSION	307
23.	<i>THE NAMES : TERREUR ET TAUTOLOGIE</i>	308
23.1.	INTRODUCTION	308
23.2.	CONCORDANCE 1 : MAITRISE ET CLOTURE	309
23.3.	CONCORDANCE 2 : STASE ET MORT	314

23.4.	CONCLUSION	316
24.	POINT OMEGA : TERREUR ET CONTRE-TERREUR	317
24.1.	INTRODUCTION	317
24.2.	FIGURATION DE L'INTELLECTUEL	317
24.3.	LA THEORIE DU CHOC	320
24.4.	BANALISATION DE LA TERREUR	322
24.5.	TERRORISME DE LA FORME	324
24.6.	TERRORISME DU CONTRE-TERRORISME	327
24.6.1.	INCARCERATION	328
24.6.2.	TORTURE	329
24.6.3.	VOYEURISME, HARCELEMENT, SURVEILLANCE	336
24.7.	CONCLUSION	339
	CHAPITRE 8 — ÉVÉNEMENT ET TEXTE	342
25.	« BAADER-MEINHOF » : LA TERREUR NÉGOCIÉE	342
25.1.	INTRODUCTION	342
25.2.	SAVOIR ET NE PAS SAVOIR	343
25.3.	PARDONNER ET NE PAS PARDONNER	347
25.4.	CONCLUSION	351
26.	THE NAMES : LA TERREUR EXCÉDÉE	352
26.1.	INTRODUCTION	352
26.2.	TEXTE EXCEDANT	353
26.3.	TEXTE SURPRENANT	356
26.4.	TEXTE AGISSANT	357
26.5.	CONCLUSION	358
27.	FALLING MAN : LA TERREUR CONTRECARRÉE	360
27.1.	INTRODUCTION	360
27.2.	IMPACT ET HORIZONTALITE	361
27.3.	SUBSTRUCTION, STRUCTURE, SURRECTION	362
27.4.	CONCLUSION	363
	CHAPITRE 9 — ÉVÉNEMENT ET PERTURBATION	365
28.	WHITE NOISE : WILDER, LA FORCE TRANQUILLE	366
28.1.	INTRODUCTION	366
28.2.	FAILLIR	367
28.3.	DEMEURER	368
28.4.	BRUIRE/BRUISSER	370
28.5.	PRODUIRE	371
28.6.	CONCLUSION	371
29.	THE NAMES : DÉBORD ET DÉPORT	373
29.1.	INTRODUCTION	373
29.2.	L'ART DE CONVERSER	373
29.3.	L'ART DE PARLER LE « OB »	375
29.4.	CONCLUSION	376
30.	UNDERWORLD : L'ART DE LA RÉSISTANCE	378
30.1.	INTRODUCTION	378
30.2.	MOONMAN 157, « GRAFFITI WRITER »	379
30.3.	KLARA SAX, « THE BAG LADY »	384
30.4.	LENNY BRUCE : « THE INFAMOUS SICK COMIC »	388
30.5.	CONCLUSION	389
31.	FALLING MAN : L'HOMME QUI TOMBE	392
31.1.	INTRODUCTION	392
31.2.	CHUTE ET SUSPENSION	393
31.3.	ITERABILITE ET POSSIBILITE	395
31.4.	SPECTATEUR ET TERREUR	397
31.5.	CONCLUSION	399

CONCLUSION — HÉTÉROGÉNÉITÉ ET ALTÉRITÉ	403
CONCLUSION GENERALE	407
BIBLIOGRAPHIE	419

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Real events should not speak, should not tell themselves. Real events should only be.
Hayden White¹

[Q]u'est-ce qu'un événement digne de ce nom ? Et un événement « majeur », c'est-à-dire plus « événement », plus « événementiel » encore que jamais ? Un événement qui témoignerait, de façon exemplaire ou hyperbolique, de l'essence même d'un événement, voire d'un événement au-delà de l'essence ? Car un événement qui se conformerait à une essence, à une loi ou à une vérité, voire à un concept d'événement, serait-ce un événement majeur ? Un événement majeur devrait être assez imprévisible et irruptif pour déranger jusqu'à l'horizon du concept ou de l'essence depuis lequel on croit reconnaître un événement *comme tel*.
Jacques Derrida²

Powerful events breed their own networks of inconsistencies.
Loose ends, dead ends, small mysteries of time and space.
Don DeLillo³

Un événement n'est pas seulement une occurrence, quelque chose qui arrive,
mais une composante narrative.
Paul Ricœur⁴

I

Passons outre la question des motivations personnelles, pour ne pas dire passionnelles, pour en arriver directement à la question de la justification scientifique de ce travail. S'il existe à ce jour quatre thèses (François Happe, Carlo Brooks, Florian Treguer et Aaron Smith)⁵ strictement dédiées à l'œuvre de Don DeLillo, la dernière remontant à 2002, s'arrête à

¹ Hayden White, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987, p. 2. Hutcheon n'est pas loin : « [A] "fact" is discourse defined; an "event" is not », Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988, p. 119

² Jacques Derrida, « Auto-immunités, suicides réels et symboliques. Un dialogue avec Jacques Derrida », in Giovanna Borradori (Dir.), *Le « concept » du 11 septembre. Dialogue à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée, 2004, 133-196, p. 138-139.

³ Don DeLillo, « American Blood. A Journey Through the Labyrinth of Dallas and JFK », *Rolling Stones* (8 décembre 1983), 21-28, 74, p. 22 [désormais noté AB].

⁴ Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 14.

⁵ Sans préjuger de leurs contenus, nous excluons ici les thèses en littérature comparée.

The Body Artist (2001). Autrement dit, cette thèse se justifie du point de vue du corpus car elle inclut les derniers opus *Cosmopolis* (2003), *Falling Man* (2007) et *Point Omega* (2010), et plus récemment la publication du recueil de nouvelles *The Angel Esmeralda* (2011). Au-delà de la simple « mise à jour » bibliographique de l'auteur, cette thèse se présente aussi, « historiquement », après les événements du 11 septembre 2001, et à ce titre, de manière plus ou moins heureuse, justifie doublement une réflexion générale sur la notion d'événement pour « travailler » ce concept, et évaluer jusqu'où il peut être mesuré à un autre événement aussi décisif, à savoir l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy dont nous savons l'importance qu'il revêt dans l'œuvre de DeLillo.

Notre étude portera sur huit des quinze romans écrits par Don DeLillo, à savoir *The Names* (1982), *White Noise* (1985), *Libra* (1988), *Underworld* (1997), *The Body Artist* (2001), *Cosmopolis* (2003), *Falling Man* (2007), *Point Omega* (2010). Il nous faut préalablement justifier le choix du corpus et expliquer pourquoi nous n'avons pas pris en compte les sept premiers opus de l'auteur, c'est-à-dire *Americana* (1971), *End Zone* (1972), *Great Jones Street* (1973), *Ratner's Star* (1976) *Players* (1977), *Running Dog* (1978) et *Amazon: An Intimate Memoir of the First Woman to Play in the National Hockey League*⁶ (1980). Nous ne considérerons pas non plus les pièces de théâtre de l'auteur : *The Engineer of Moonlight* (1979), *The Day Room* (1987) et *Valparaiso* (1999) mais nous n'excluons pas d'y renvoyer lorsque nous le jugerons nécessaire. La première raison est d'ordre technique. L'étude de l'œuvre complète de DeLillo relève d'un travail si colossal qu'une thèse de doctorat n'y suffirait pas. La seconde n'est pas seulement une conséquence de la première car il a néanmoins fallu sélectionner. Pour cela, nous nous sommes fiés à l'auteur, et au regard qu'il porte sur sa propre œuvre. DeLillo confie à Adam Begley en 1993 : « *The Names* is the book that marks a new dedication »⁷. Ainsi, tout est une question d'écriture et de langage — peut-être le terme le plus approprié serait-il celui d'« événement » ? Étant donné le motif principal de *The Names*⁸ — le langage justement — il est tout à fait cohérent que la bifurcation de l'écriture delillienne se soit opérée à partir de ce roman.

⁶ Ce roman fut écrit par DeLillo et un collaborateur inconnu. Tous deux cosignèrent le roman sous un seul et même pseudonyme, Cleo Birdwell. Curt Gardner laisse entendre qu'il s'agit peut-être de Gordon Lish. Philip Nel, « *Amazons in the Underworld: Gender, the Body and Power in the novels of Don DeLillo* », *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 42.4 (Été 2001), 416-436, note 3, p. 432.

⁷ Thomas DePietro (Ed.), *Conversations with Don DeLillo*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, p. 92 [désormais noté (CDD)].

⁸ Keesey associe cette bifurcation à la réflexion de DeLillo sur le genre : « Given DeLillo's interest in language, we should not be surprised to see him try his hand at international fiction, a genre that has as its focus the

II

Avant d'entrer dans le vif du sujet qui demeure la question de l'événement et de son écriture dans l'œuvre du romancier, il nous faut considérer la question annexe mais néanmoins non négligeable du contexte littéraire et culturel dans laquelle l'œuvre de Don DeLillo s'inscrit. Ce contexte est celui de la postmodernité si nous nous en tenons à sa réduction pragmatique, économique et géopolitique⁹. Au versant matériel et historique que constitue la postmodernité, correspond un versant culturel au sens large que recouvre le terme de postmodernisme. En effet, le terme *postmodernisme*, quand bien même nous ne pouvons nier la réalité culturelle et intellectuelle tangible à laquelle il est censé faire référence¹⁰, est parcouru par le flou tant sur le point de sa périodisation que sur celui de sa délimitation. Concept lâche s'il en est, il repose sur des assises précaires si nous nous fions à Ihab Hassan, l'un de ses premiers théoriciens : « postmodernism suffers from a certain *semantic* instability: that is, no clear consensus about its meaning exists among scholars »¹¹. De plus, le fait que le terme s'applique à tant de champs différents des « humanités », ne facilite en rien sa définition, bien au contraire. Dans le champ de la littérature, il est déjà l'indice d'une multitude de libellés¹² qui fragilisent l'unité et l'intégrité du concept qu'il veut couvrir. Outre son indéfinition, sa périodisation demeure obscure elle aussi. Si le modernisme précède

contrast between different cultures with their different languages, and a genre much more loosely defines than those in which he had previously worked, allowing greater opportunity for innovation », Douglas Keeseey, *Don DeLillo*, New York, Twayne Publishers, 1993, p. 116. « Nowhere in DeLillo's work have his narratives moved to such a sense of climax and epiphany. *The Names* is itself a kind of annunciation, a novel which takes delight in its self-conscious effort to *share* the cry of pity which is language, to speak language's death-echoes while announcing that to speak them is precisely to live most boldly », Cornel Bonca, « Don DeLillo's *White Noise*: The Natural Language of the Species », *College Literature* 23.2 (Juin 1996), 25-44, p. 30.

⁹ « For the moment, let me simply say that I mean postmodernism to refer to the cultural sphere, especially literature, philosophy, and the various arts, including architecture, while postmodernity refers to the geopolitical scheme, less order than disorder, which has emerged in the last decades. The latter, sometimes called postcolonialism, features globalization *and* localization, conjoined in erratic, often lethal, ways », Ihab Hassan, « From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context ». Accès en ligne le 26 septembre 2014. URL : http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm

¹⁰ McHale commence ironiquement son ouvrage pour dé-essentialiser immédiatement le terme : « No doubt there "is" no such "thing" as postmodernism », Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, New York, London, Routledge, 1992, p. 1. Hutcheon ne disait pas autre chose en renvoyant à la paire conceptuelle nature/culture : « It seems reasonable to say the postmodern's initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life; to point out that those entities that we unthinkingly experience as 'natural' [...] are in fact 'cultural'; made by us, not given to us », Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London, New York, Routledge, 1989, p. 2.

¹¹ Ihab Hassan, *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987, p. 87.

¹² « Postmodern Fiction (whose aliases include Surfiction, Postrealist Fiction, Anti-Fiction, and New Fiction) is a field that appears to be endlessly vulnerable to gatecrashing neologists », Arthur Salzman, *Designs of Darkness in Contemporary American Fiction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990, p. 1.

historiquement le postmodernisme, il paraît difficile de proclamer sa naissance par un événement fondateur. Les deux courants ne sont pas séparés par une frontière définie¹³.

D'une manière générale Don DeLillo n'est franchement pas attaché aux étiquettes : « I'd prefer not to be labeled. I'm a novelist, period. An American novelist. When *Libra* came out some people started to talk about facts, fiction and writing, about documentary writing and so on. But *Libra* is just a novel » (CDD 115). Néanmoins, dans les entretiens qu'il donne, il tend à s'associer davantage à l'héritage moderniste. Il semble tenir à l'adjectif moderniste pas seulement parce qu'il a à cœur de rendre hommage aux auteurs¹⁴ qui l'ont inspiré mais parce qu'il semble presque se méfier de l'appellation « postmoderne ». Il refuse, en effet, d'engager sa propre parole lorsqu'il est question de postmodernisme : « When people say *White Noise* is post-modern, I don't really complain. I don't say it myself. But I don't see *Underworld* as post-modern. Maybe it's the last modernist gasp. I don't know »¹⁵. Il est par ailleurs méfiant de ces étiquettes car elles ont aussi pour effet de rendre l'auteur obsolète : « People attach a label to writers or filmmakers or painters to be able some years in the future to declare that the movement is Dead »¹⁶. La question qui se pose à nous est la suivante : les romans de DeLillo relèvent-ils du postmodernisme parce qu'ils dépeignent un monde avec lequel ils coïncident, celui de la postmodernité ou bien relèvent-ils du postmodernisme parce qu'ils obéissent à une écriture postmoderne ? Un autre moyen de le formuler serait de demander : « is [DeLillo's] writing a symptom, a diagnosis, or an endorsement of the condition of postmodernity? »¹⁷. DeLillo est, selon nous, davantage un analyste méticuleux de la postmodernité plus qu'il n'est un écrivain rigoureux du postmodernisme.

¹³ « Modernism and postmodernism are not separated by an Iron Curtain or Chinese Wall », Ihab Hassan, *The Postmodern Turn*, op. cit., p. 88. Pour Nel : « modernism may be at least as important as postmodernism for understanding DeLillo's achievement », Philip Nel, « DeLillo and Modernism », in John N. Duvall (Ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, New York, Cambridge University Press, 2008, 13-26, p. 13. Voir également le chapitre 1, polémiquement intitulé « Don DeLillo and the Novels: neither modern nor postmodern » de Paul Giaimo, *Appreciating Don DeLillo: The Moral Force of a Writer's Work*, Santa Barbara, Praeger Publishers Inc, 2011, 1-22.

¹⁴ « If I had to classify myself, it would be in the long line of modernists, from James Joyce through William Faulkner and so on », Dale Singer, « Take Five: Don't call Don DeLillo's fiction "postmodern" », *The St. Louis Beacon* (17 septembre 2010). Accès en ligne le 3 mars 2013. URL : <https://www.stlbeacon.org/#!/content/18046/take-five-dont-call-don-delillos-fiction-postmodern>

¹⁵ Richard Williams, « Everything Under the Bomb », *The Guardian* (10 janvier 1998). Accès en ligne le 5 décembre 2013. URL : <http://www.guardian.co.uk/books/1998/jan/10/fiction.dondelillo>. Nel recense les traits du « high modernism » dans *Underworld* : « extraordinary significance of ordinary lives [and] the epic in the everyday », « juxtaposition [and] montage », « primitivism », « epiphany », Philip Nel, « DeLillo and Modernism », art. cit., p. 14, 17-19, 21, 23.

¹⁶ Dale Singer, « Take Five », art. cit.

¹⁷ Peter Knight, « DeLillo, postmodernism, postmodernity », in John N. Duvall (Ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, New York, Cambridge University Press, 2008, 27-40, p. 27. Cantor formule le

Il ne s'agit pas ici de faire l'inventaire des aspects du postmodernisme pour déterminer dans quelle mesure ou à quel degré ces aspects coïncident ou non avec tel ou tel roman¹⁸. Cependant, il nous paraît important de nous arrêter, sans nous appesantir, sur deux éléments étroitement liés, à savoir le langage et l'Histoire¹⁹. L'un des fondements du postmodernisme repose sur la mise en cause de la relation entre le langage et le réel, ou, pour être plus rigoureux, entre le signe et son référent. En effet, les détracteurs de ce courant dénoncent une forme de renoncement vis-à-vis du réel qui ne pourrait plus être appréhendé car il n'aurait plus l'occasion d'arriver. Nous serions par conséquent pris au piège dans la « prison du langage »²⁰. Le langage ne serait pas en mesure de nous permettre un accès au réel ; il ne nous renverrait qu'à davantage de langage dans un processus infini dans lequel nous nous déplacerions en passant d'un signifié à un autre sans jamais parvenir au référent. Confortée par ces théories, la littérature a été conduite à un scepticisme²¹ vis-à-vis d'elle-même : elle doutait alors de sa capacité non seulement à rendre compte du monde mais à faire également éprouver ce dernier. Il apparaît alors que vient s'ajouter à la métaphore de la prison celle du miroir. Le langage ne reflète plus alors le réel mais il se reflète lui-même et n'a de cesse de renvoyer à lui-même de manière presque stérile et désabusée. Cet aspect du postmodernisme est d'ailleurs celui que DeLillo retient lorsqu'il se risque à le définir : « I think of postmodernism in terms of literature as part of a self-referring kind of art »²². La métafiction,

problème ainsi : « Is DeLillo a postmodern writer or is he a pathologist of postmodernism? », Paul A. Cantor, « Adolf, We Hardly Knew You », in Frank Lentricchia (Ed.), *New Essays on White Noise*, New York, Cambridge University Press, 1991, 39-62, p. 58. Ou selon la formule de Lentricchia : « DeLillo, last of the modernists, who takes for his critical object of aesthetic concern the postmodern situation », Franck Lentricchia « Introduction », in Franck Lentricchia (Ed.), *New Essays on White Noise*, New York, Cambridge University Press, 1991, 1-14, p. 14.

¹⁸ Nous ne pouvons que reprendre à notre compte la note de Smith sur *Cosmopolis* en la redéployant sur l'œuvre du romancier : « It would not necessarily be useful to demonstrate by a sort of algorithmic procedure that Hassan's (or any other theoretician of the postmodern's) concepts apply or do not apply to the novel, thereby illustrating DeLillo's degree of postmodernity. This may have been necessary in much early criticism of DeLillo and his contemporaries because the novels accompanied (and participated in) the development of the theories that now illuminate them. At present DeLillo's postmodern credentials seem well-established », Aaron Smith, « Poetic Justice, Symmetry, and the Problem of the Postmodern in Don DeLillo's *Cosmopolis* », *GRAAT On-Line issue #7* (Janvier 2010), 238-252, note 4, p. 251. Accès en ligne le 12 juillet 2013. URL : <http://www.graat.fr/j-smith.pdf>

¹⁹ S'il nous fallait en choisir un troisième, ce serait probablement la question de l'image. Nous avons essayé de restreindre, dans la limite du raisonnable, les références à cette question dans notre étude. Outre les contraintes de place, il nous semble que la critique s'est largement emparée de ce sujet. En France comme à l'étranger plusieurs études lui ont été consacrées. À ce sujet, les thèses de Carlo Brooks et Florian Treguer offrent d'excellentes analyses. Voir également la thèse de Serge Chauvin, « L'écran de la conscience : le film, modèle et matrice de la fiction chez Pynchon, Coover, DeLillo », Thèse de Université de Paris IV, 1996.

²⁰ Nous traduisons l'expression de Frederic Jameson « The Prison-House of Language ». Elle renvoie directement à son ouvrage : *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

²¹ Chénétier a très bien montré comment la fiction américaine a dépassé ce carcan théorique. Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon. La fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

²² Dale Singer, « Take Five », art. cit.

c'est-à-dire la littérature dans laquelle la fiction se prend pour objet d'étude, est très prolifique dans les années 60 et 70 aux États-Unis²³. Si DeLillo a une conscience très vive des limites de la représentation, il n'abuse pas de ce procédé littéraire dans ses romans. Il serait tout à fait réducteur de le cantonner à cette dimension « postmoderniste ». Le langage n'est pas pour lui un moyen de fuir le monde, c'est tout le contraire. S'il est vrai qu'il est pour lui une chose mystérieuse²⁴, il n'en demeure pas moins affilié à une certaine matérialité²⁵. L'autre élément capital du postmodernisme en lien direct avec le caractère circulaire et autoréférentiel du langage concerne la question de l'Histoire et de sa remise en cause. Nous reviendrons plus longuement sur cet aspect dans la première partie lorsque nous considérerons le débat Jameson/Hutcheon sur l'écriture de l'Histoire, mais nous pouvons d'ores et déjà affirmer que DeLillo n'a pas abdicé face à l'épaisseur historique du réel.

Sa fiction est depuis toujours ancrée dans une réalité historique reconnaissable immédiatement : l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy et la vie de Lee Harvey Oswald avec *Libra*, la Guerre Froide dans *Underworld* ainsi qu'un mythique match de baseball, la catastrophe nucléaire dans *End Zone*, la menace terroriste dans *Mao II* qui s'inspire à la fois de l'affaire Iran-Contra (ou « Irangate ») et de la fatwa prononcée à l'encontre de l'écrivain Salman Rushdie, la finance débridée de *Players* revisitée ensuite dans *Cosmopolis* avec la crise financière dite de la « bulle Internet » (« Dot-com bubble »), le 11 septembre avec *Falling Man*, l'Amérique post-11 septembre embourbée dans les guerres au Moyen-Orient et la torture dans *Point Omega*. Son œuvre est pétrie de la matière historique²⁶ car elle ne cesse de renvoyer à l'Histoire et aux événements qui la jalonnent. DeLillo admet le lien de sa

²³ De nombreuses instances de ce procédé ont été recensées bien avant. C'est encore une fois la question de la périodisation qui resurgit ici puisque de nombreux textes pré-datant la postmodernité — textes canoniques pour certains d'entre eux — ont été lus à travers le prisme du postmodernisme.

²⁴ « DeLillo does not defer to the poststructuralist view of language as a system of signifiers that refer only to other signifiers in infinite regression. DeLillo's texts in fact undermine this postmodernist gospel. Fully aware that language is maddeningly circular, maddeningly subversive of its own supposed referentiality, the author nonetheless affirms something numinous in its mysterious properties », David Cowart, *Don DeLillo: The Physics of Language* (revised edition), Athens, London, University of Georgia Press, 2003, p. 5.

²⁵ « DeLillo apparently feels [...] that by detaching ourselves from the word as Logos and placing greater emphasis upon the function of the word as concrete referent, we would be better able to construct an alternative reality more consistent with the metaphysics implied in the new physics », Robert Nadeau, « DeLillo », *Readings from the New Book of Nature*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1981, 161-181, p. 161.

²⁶ Et ce de plus en plus selon Cowart : « To be sure, DeLillo invites his readers to recognize, with poststructuralist theory, the inadequacy of the old model of things and their word-labels. But he is impatient of the reductive thinking that makes language some gossamer film, some completely depthless word-gauze between world and cognition. Such thinking, he would say, misvalues and belies a system that subsumes virtually all human experience. DeLillo's engagement with the postmodern, then, at least as it is commonly defined, is or has come to be adversarial. In particular the putative postmodern depthlessness has come to seem restrictive, and DeLillo's career has taken him into deeper history, deeper psychology, deeper representation, deeper spirituality, and the deeper imagining that he himself characterizes as "fiction's role" », David Cowart, *The Physics of Language*, op. cit., p. 226 (nous soulignons).

fiction avec l'Histoire : « My own personal preference is for fiction that is steeped in history, that takes account of ways in which our perceptions are being changed by events around us. Global events that may alter how we live in the smallest ways »²⁷. Même lorsque l'Histoire est absente comme dans *White Noise* par exemple, nous savons que son oblitération procède d'une démarche qui œuvre à lui restituer une saillance. C'est pourquoi nous pouvons dire que DeLillo n'a pas abandonné le monde et que son écriture le dirige vers toujours plus d'immanence²⁸. C'est peut-être tout le paradoxe de l'œuvre delillienne : si le langage permet de transcender la mondanité de l'existence, l'extase que suppose cette transcendance a toujours pour ultime vocation de réinvestir le monde pour s'y ancrer plus fermement.

III

Nous comptons, à l'orée de ce travail, considérer l'épistème qu'est l'événement pour immédiatement le positionner vis-à-vis des champs disciplinaires nombreux qu'il investit. Mais c'était sans compter la sagacité de DeLillo qui, sommé de rendre intelligible le désordre des attentats du 11 septembre 2001, livre dans son essai « In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September »²⁹ une analyse clairvoyante des enjeux que comporte un événement en particulier et l'événement d'une manière plus globale :

The events of September 11 were covered unstintingly. There was no confusion of roles on TV. The raw event was one thing, the coverage another. The event dominated the medium. It was bright and totalizing, and some of us said it was unreal. When we say a thing is unreal, we mean it is too real, a phenomenon so unaccountable and yet so bound to the power of objective fact that we can't tilt it to the slant of our perceptions³⁰. First the planes struck the towers. After a time it became possible for us to absorb this, barely. But when the towers fell. When the rolling smoke began moving downward, floor to floor. This was so vast and terrible that it was

²⁷ Philip Marchand, « Being Reclusive Means Never Having to Tell Your Story », *Toronto Star* (27 juin 1991), B7.

²⁸ Cornel Bonca estime qu'il s'agit d'une des raisons qui explique que DeLillo ne peut être récupéré par le postmodernisme : « DeLillo doesn't make for a very reliable postmodernist [...] One of my contentions here is that DeLillo never made that "postmodern turn" away from immanence, but has in fact intensified his interest in it over the years. Now, the words "soul," "spirit," and "being" — incompletely ironized, sitting vulnerably on the page as if begging to be deconstructed — appear too often, and at too crucial places in DeLillo's texts, for postmodern comfort. This yearning doesn't take the form of nostalgia, however, as it does for modernists mourning a God who's dead or a glorious civilization we've botched. No, this yearning for immanence — and one must stress that it is a yearning, not a belief — has little to do with the past, but much to do with sudden, compelling emergences of the numinous in the present », Cornel Bonca, « Being, Time, and Death in DeLillo's *The Body Artist* », *Pacific Coast Philology* 37 (2002), 58-68, p. 59.

²⁹ Don DeLillo, « In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September », *Harper's* (Décembre 2001), 33-40 [désormais noté (RF)].

³⁰ Voir à ce sujet le passage sur le Texas Highway Killer dans *Underworld*, New York, Scribner, 1997, p. 157 [désormais noté (U)].

outside imagining even as it happened. We could not catch up to it. But it was real, punishingly so, an expression of the physics of structural limits and a void in one's soul, and there was the huge antenna falling out of the sky, straight down, blunt end first, like an arrow moving backward in time. (RF 38-39)

Plusieurs éléments émanent de ce paragraphe. L'auteur commence par ce qui ressemble à une clarification : il n'est pas question de jouer sur le réel et sa représentation. Réellement, l'événement s'est bel et bien produit, et sa diffusion en direct ne l'a nullement préempté ou neutralisé³¹. D'emblée, DeLillo se méfie des velléités de récupération de l'événement par la postmodernité, et un de ses emblèmes, la télévision (notamment CNN). Ne minimisant aucunement le rôle de cette dernière, DeLillo choisit de commencer par l'*irréfutabilité* phénoménologique de l'arriver de l'événement. Autrement dit, son intention est bien de ne pas se laisser flouer par le doute canonique de la postmodernité, à savoir la référentialité. Mitchum Huehls se demandait en s'interrogeant sur *White Noise* : « So is eventfulness even possible in contemporary culture, or must all postmodern events simply be defined by the very impossibility of their eventfulness? »³². Pour DeLillo, il ne fait aucun doute que le réel, par le truchement de l'événement, et ce crument et purement, s'est produit. Après l'irréfutabilité vient l'*incommensurabilité*. L'événement est toujours plus que la représentation que nous formulons à son endroit et la perception que nous avons de lui. Aussi est-il défini par l'excès. C'est précisément dans l'excès de ce qu'il est, dans le spectacle excessif de sa monstration qu'il semble s'irréaliser ou se déréaliser, ou à tout le moins, mettre en danger son irréfutabilité. De l'incommensurabilité naît donc une sorte d'incrédulité spontanée qui souligne parfaitement la dimension traumatique de l'événement — il est question de choc ici — en ce que ce dernier paraît remettre en cause l'expérience-même qui le fait advenir. Cette incrédulité est par ailleurs liée à la question de l'*inénarrabilité* que souligne le terme « unaccountable »³³. L'événement est une fois de plus ici excès dans la mesure où son envergure et son amplitude défient toute description et toute explication. Il sape le langage qui tente de le dire. Son excès renferme par conséquent d'une certaine *indicibilité*. Pourtant, il est pleinement et littéralement ce qu'il est. L'adjectif « bright » souligne le mécanisme paradoxal de l'événement qui est l'*évidence* même de ce qu'il est. En effet, cet adjectif prend d'une part le sens d'une lumière qui donne à voir, qui permet la monstration

³¹ Nous pensons ici à l'ouvrage de Baudrillard sur la guerre du Golfe : « Ainsi, l'information « en temps réel » se meut dans un espace complètement irréel, donnant enfin l'image de la télévision pure, inutile instantanée, où éclate sa fonction primordiale, qui est de remplir le vide, de combler le trou de l'écran par où s'échappe la substance événementielle », Jean Baudrillard, *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Galilée, 1991, p. 22.

³² Mitchum Huehls, « Knowing What We Are Doing: Time, Form, and the Reading of Postmodernity », *Cultural Critique* 61 (2005), 55-86, p. 78.

³³ L'étymologie de "account" nous ramène à *compter* mais aussi à *raconter* : « ORIGIN Middle English (in the sense [counting,] [to count]): from Old French *aconter* (noun), *aconter* (verb), based on *conter* 'to count.' ».

dans tout le spectacle de sa donation. Mais il est d'autre part, dans le même moment, l'indice d'une incapacité à montrer tant cette lumière est puissante et opacifiante. Il relève alors de l'*irreprésentabilité*. Quant à « totalizing », il semble indiquer le caractère tautologique de l'événement au sens où ce dernier est *évidemment* ce qu'il est : « il est aussi « plus ancien que lui-même », au sens où, quand il se déclare, il est toujours déjà advenu en tant que tel. C'est ce qui fait son absolue *évidence* »³⁴. Enfin, DeLillo, toujours dans une caractérisation qui a trait à l'excès, en arrive à la dimension temporelle de l'événement. En effet, l'événement, pour qu'il puisse être proclamé comme tel, n'est déjà plus. Nous ne pouvons être les contemporains de son effectuation dans la mesure où il se déclare dans une « latence indissociable de sa manifestation »³⁵. Il nous devance et nous place dans un retard qui le définit principiellement. Non seulement il n'est pas possible de le prévoir — la surprise le caractérise — mais il nous faut pour en parler subir la postposition à laquelle il nous a assignés. C'est pourquoi nous ne traitons jamais qu'avec ses effets qui, bien qu'ils entérinent sa dimension passée, marque paradoxalement que l'événement n'en a pas fini de revenir sous d'autres formes.

Mais alors nous sommes en droit de nous demander ce que la fiction peut ou doit proposer face à tant d'excès, dès lors que nous associons ce qui arrive au phénomène dans sa dimension phénoménologique, historique ou traumatique. Il faut pour cela laisser finir DeLillo :

The Bush Administration was feeling a nostalgia for the Cold War³⁶. This is over now. Many things are over. The narrative ends in the rubble, and *it is left to us to create the counter-narrative*.

There are a hundred thousand stories crisscrossing New York, Washington, and the world. Where we were, whom we know, what we've seen or heard. *There are* the doctors' appointments that saved lives, the cell phones that were used to report the hijackings. *Stories* generating others and people running north out of the rumbling smoke and ash. Men running in suits and ties, women who'd lost their shoes, cops running from the skydive of all that towering steel.

People running for their lives are part of *the story* that is left to us.

There are stories of heroism and encounters with dread. *There are stories* that carry around their edges the luminous ring of coincidence, fate, or premonition. They take us beyond the hard numbers of dead and missing and give us a glimpse of elevated being. For a hundred who are arbitrarily dead, we need to find one person saved by a flash of forewarning. (RF 38-39) (nous soulignons)

À l'excès qui découle de l'événement, DeLillo répond par la nécessité et la responsabilité de rétorquer par ce que nous sommes tentés d'appeler un autre événement — un

³⁴ Claude Romano, *L'Événement et le temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 174.

³⁵ *Ibid.*, p. 164.

³⁶ Nous reviendrons ultérieurement sur la valeur époqhale de l'événement.

contre-événement — la fiction et la construction de sens à laquelle elle donne lieu. Aussi, nous notons que la multiplication des histoires (« stories ») passe par la multiplication de la prédication d'existence (« there are »). Autrement dit, la fiction résiste à l'outrage au réel qu'est l'événement en nous ramenant au plus près du réel. L'événement exige donc bien une *écriture de l'événement*.

Telles sont les éléments afférant à l'événement qu'il faudra garder à l'esprit tout au long de cette étude. Nous devons cependant les inscrire dans des considérations philosophiques plus poussées. Pour ce faire, nous voudrions considérer certains aspects de l'œuvre du philosophe Claude Romano et sa *phénoménologie de l'événement*³⁷. Romano distingue respectivement « deux phénomènes de monde et, par conséquent, deux concepts phénoménologiques de celui-ci » :

un concept événementiel, qui se rapporte aux faits intramondains, en tant que ceux-ci ne sont compréhensibles et n'acquièrent de sens qu'à l'intérieur d'un contexte donné ; un concept événemential, qui a trait à l'événement en tant qu'il se soustrait à tout horizon de sens préalable et, dans son jaillissement an-archique, ne se manifeste lui-même avec le sens qui est le sien que sous son propre horizon³⁸.

Cette distinction le conduit à différencier le « fait intramondain » du véritable « événement ». Pour reprendre le cas du 11 septembre, nous pourrions concrètement inventorier les éléments en notre possession concernant les attentats tels que les noms des terroristes, leurs biographies, la route aérienne, le type et la marque des avions, l'heure des divers impacts à New York, mais aussi à Washington et en Virginie, le nombre de victimes, etc. La liste, nous l'aurons compris, promet d'être longue, pour ne pas dire interminable. Mais une telle liste ne serait pour Romano que l'apanage de l'événement en son sens strictement événementiel et non pas événemential car elle aboutirait à chaque fois à rendre compte d'un contexte mondain préalable. Par ailleurs, les faits surviennent et « ne s'adresse[nt] à personne en particulier et se produi[sent] indifféremment pour tout témoin »³⁹. Il en va tout autrement de l'événement, au sens événemential que le contexte du monde ne peut éclairer puisque l'événement, « *en effet*,

³⁷ Nous voudrions remarquer que si cette œuvre nous accompagnera tout au long de cette étude, elle ne constituera pas l'unique prisme à travers lequel les textes de DeLillo seront étudiés. Il ne s'agit donc pas de lire DeLillo de manière strictement phénoménologique comme l'a superbement fait Romano ailleurs avec William Faulkner — Claude Romano, *Le chant de la vie, phénoménologie de Faulkner*, Paris, Gallimard, 2005 — mais de multiplier les approches théoriques qui se bousculent autour de la question de l'événement.

³⁸ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 55-56.

³⁹ *Ibid.*, p. 44. Signalons à ce stade que Romano distingue les notions de sujet et d'« advenant, seul “capable” d'événements », *ibid.*, p. 72. Aussi, les faits intramondains « me surviennent mais ils ne me mettent pas en jeu moi-même dans mon insubstituable ipséité », *ibid.*, p. 44. Tandis que l'événement entendu événementialement met en jeu mon insubstituable ipséité en reconfigurant les possibles qui vont donner naissance à mon histoire, mon aventure.

est ce qui éclaire son propre contexte et ne reçoit nullement son sens de lui »⁴⁰. L'événement « reconfigure à chaque fois le monde pour celui à qui il survient »⁴¹ grâce à « la charge de possibilités que tout événement véritable tient en réserve »⁴². Pour poursuivre avec l'exemple du 11 septembre, nous dirions avec Romano que la recherche des causes des attentats n'expliquerait étymologiquement que le 11 septembre entendu comme fait non et pas comme événement :

on peut dire que [l'événement événemential] a, tout comme le fait intramondain, ses causes ; mais ses causes ne l'expliquent pas, ou plutôt, si elles l'« expliquent », ce dont elles rendent raison ce n'est précisément jamais que du fait, et non point de l'événement en son sens événemential⁴³.

À partir des éléments de réflexion semés par l'écrivain et le philosophe, nous abordons le corpus de DeLillo par le fil conducteur que déroule la notion à la fois corollaire et constitutive de l'événement, à savoir la notion d'excès. Que ce soit sur le plan de son surgissement phénoménologique, historique ou traumatique ou sur le plan de sa conceptualisation, l'événement est synonyme de résistance, et il est, à ce titre, tout à fait fécond de le rapprocher de cette notion. En effet, nous considérons l'événement en tant qu'il est doublement excessif. Premièrement, il l'est d'abord dans la « pure monstration »⁴⁴ de ce qu'il est. De son côté, Jean-Luc Marion considère que l'excès est un trait caractéristique de l'événement tout comme « l'irrépétabilité » ou « la possibilité ». Il nomme cet excès « l'excédent » :

Mais l'on ne peut parler d'événement que dans la mesure où, justement il excède ces précédents (« on n'avait jamais vu une chose pareille »). Plus l'excès se constate, plus l'événement s'impose. La teneur en événementialité — si l'on peut dire — se mesure à l'ampleur de l'excès du phénomène sur ses antécédents. [...] L'événement n'advient qu'en existant hors de ses causes, de ses antécédents ou précédents, c'est-à-dire en les excédant, jusqu'à les quitter. Cet excédent [...] garantit que l'on ne puisse jamais produire l'événement. Il se fait lui-même et, tant qu'il n'était pas intervenu de lui-même, il n'était pas fait, rien n'était fait — « ce n'était pas fait », « ce n'était pas donné »⁴⁵.

Deuxièmement, il est excès dans la tâche de reconstruction herméneutique inachevable⁴⁶ qu'il implique. Elle pourrait s'apparenter à la science dite de la *diétrologie* dont il est brièvement question dans *Underworld* : « There's a word in Italian. *Dietrologia*. It means the science of

⁴⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁴¹ *Ibid.*, p. 60.

⁴² *Ibid.*, p. 61.

⁴³ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 70. Romano n'hésite pas à parler de « surplus de l'événement », *ibid.*, p. 117.

⁴⁵ Jean-Luc Marion, *Étant donné : essai d'une phénoménologie de la donation* [1997], Paris, Presses Universitaires de France, 2005 (3^{ème} édition corrigée), p. 241.

⁴⁶ Marion parle d'« inachevabilité », *ibid.*, p. 319.

what is behind something. A suspicious event. The science of what is behind an event » (U336)⁴⁷. Laissant de côté ici la teneur paranoïaque qui la caractérise, partiellement d'ailleurs, nous pouvons dire que les événements auxquels DeLillo s'intéresse conduisent le lecteur et les personnages à s'enquérir de leur impossible origine. En effet, dans la mesure où il introduit dans mon monde « un excédent de sens inaccessible à toute *explication* »⁴⁸, il induit nécessairement une recherche interminable où « le “sans fin” de son herméneutique »⁴⁹ découle de son imprévisibilité et de son débordement :

Ils ne peuvent pas se voir assigner une cause unique, ni une explication exhaustive, mais en exigent un nombre indéfini, sans cesse accru à la mesure de l'herméneutique que les historiens, sociologues, économistes, etc., pourront développer à leur propos : excédent des effets et des faits accomplis sur tout système de causes⁵⁰.

IV

Il nous faut rappeler que les acceptions que nous attribuons à ce terme polysémique sont nombreuses. Si nous avons commencé par des considérations d'ordre historique et phénoménologique, nous verrons qu'il nous faudra étendre la définition à la dimension traumatique. Nous verrons que nous serons confrontés à un va-et-vient permanent entre l'arrivée de l'événement, la pureté du concept si l'on peut dire (sa tonitruance aussi) et son accommodement dans l'intimité du sujet. La première partie ancrera la notion d'événement dans celle de l'excès à partir d'une thématique plus large qui est celle de l'altérité. L'altérité de l'événement repose sur sa faculté à correspondre toujours davantage à ce que le discours croit en saisir. À cet effet, nous tenterons d'établir les modalités de manifestation de

⁴⁷ Pincott suggère que la diétrologie est un moyen de résistance contre les systèmes dans la mesure où elle permet d'intégrer l'humain aux choses qui nous dépassent : « A causality. A force that can counter science and technology. Yet in fact, it is *dietrologia* — the absolute organized force behind and event — that is behind technoscience itself, in the realm of the chaotic orders beyond human understanding. [...] This suggests the possibility that technoscience is *not* completely “totalizing”, all-encompassing. To believe in *dietrologia*, in essence, is a way to counterbalance the absolutism of the scientific code, even if to suggest the existence of a power even more fear-inspiring [...] *Dietrologia* is the underside of technoscience », Jennifer Pincott, « The Inner Workings: Technoscience, Self, and Society in DeLillo's *Underworld* », *Undercurrents* 7 (Printemps 1999). Accès en ligne le 18 décembre 2013. URL : <http://web.archive.org/web/20030202075234/http://darkwing.uoregon.edu/~ucurrent/uc7/7-pin.html>. L'article de Rougé aborde la diétrologie en plaçant l'emphasis sur la question de la temporalité. Bertrand Rougé, « “The Cloud tells you this...” : Pour une lecture diétrologique de Don DeLillo », *Transatlantica* 1 (2002). Accès en ligne le 22 mars 2013. URL : <http://transatlantica.revues.org/521>

⁴⁸ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 61.

⁴⁹ Jean-Luc Marion, *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 43.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 43.

l'événement en nous intéressant à une sorte de constante que nous formulons de la manière suivante : l'événement apparaît paradoxalement lorsqu'il disparaît ou lorsqu'il a disparu. Nous aurons à cœur de montrer comment certains romans traduisent ce que nous nommons une dialectique du voilement et du dévoilement. La thématique de l'altérité nous conduira d'abord à regarder du côté de l'Histoire pour découvrir comment l'événement déborde la stricte question de la causalité historique. Elle nous mènera ensuite vers la prise en compte des questions que soulève l'événement traumatique notamment en ce que ce dernier problématise la question de l'expérience de l'événement par le sujet. Elle nous dirigera enfin vers des considérations éthiques lorsque nous aborderons l'altérité d'autrui comme un événement. La deuxième partie a pour ambition de retravailler le concept d'événement à partir de la question du temps. Il s'agira donc de penser ces deux concepts de conserve tant ils sont indissociables. Nous verrons d'ailleurs que comme l'événement, la temporalité prolonge la thématique de l'excès. Si nous nous en tenons à la définition de la temporalité dans la relation qu'elle entretient avec l'événement dans la phénoménologie romanienne, il nous faut parler non pas de la temporalité de l'événement mais de la temporalité ouverte par ce dernier. En effet, selon Romano, l'événement, toujours dans l'acception événementiale du terme, n'est pas dans le temps puisque, pour ainsi dire, il lui donne naissance : « L'événement n'est pas temporel, mais temporalisant »⁵¹. Aussi la question qui nous occupera sera de déterminer comment la fiction parvient à mettre en mot cette « déhiscence du temps »⁵² qui marque la survenue « *anachronique* [de l'événement] à l'aune de toute chronologie factuelle »⁵³. Il nous faudra déterminer en outre comment elle articule ce hiatus à l'intratemporalité⁵⁴, c'est-à-dire au temps linéaire tel que nous l'entendons communément. Nous tenterons d'exposer les moyens dont la fiction delillienne dispose pour traduire les chambardements temporels que l'événement suscite vis-à-vis de l'intratemporalité notamment à partir de l'événement traumatique. Nous verrons également comment l'altérité d'autrui refera surface à travers la question du temps. La troisième partie tentera de reconfigurer l'événement à l'aune du

⁵¹ La citation continue : « Il n'est « présent » que comme passé et inscrit sa temporalisation dans ce sursis originaire d'avec soi qui ouvre dès lors à soi l'ouverture du présent. Il « est » paradoxalement l'ouverture d'une présentation, dans l'après-coup différé de sa propre temporisation, pour autant qu'elle est indissociable du caractère originairement prospectif de sa propre survenue. Il n'est pas d'abord présent (comme fait), pour se différer ensuite (comme événement), mais il déborde originairement le fait de son effectuation en tant qu'il se précède lui-même, est prospectif, ouvre un avenir, et se reçoit lui-même de cet avenir qu'il ouvre, depuis lequel et par lequel il apparaît après coup dans la « présence » qui est la sienne : ce qui implique qu'il « est » originairement *temps* », Claude Romano, *L'Événement et le temps*, op. cit., p. 168.

⁵² Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 172.

⁵³ Claude Romano, *L'Événement et le temps*, op. cit., p. 167.

⁵⁴ « Tout fait intramondain est aussi intratemporel [...]. Un fait intramondain apparaît *dans* le temps dans la mesure où sa situation peut être déterminée au sein de cet ordre unidimensionnel », *ibid.*, p. 149.

concept de système (LeClair, Happe) en la conjuguant notamment à la notion de performativité. Élément important des systèmes, la terreur et l'événement terroriste constitueront un exemple primordial de cette partie. Après une présentation des éléments théoriques et narratologiques liés au terrorisme et à la terreur, il s'agira d'exposer la violence (plus ou moins spectaculaire) du terrorisme pour montrer dans quelle mesure il bouche tout horizon de sens par sa représentation et par son intrusion dans le récit. Nous nous pencherons ensuite sur les réponses que la fiction met en place pour contrecarrer la terreur et réenclencher le travail interprétatif. Nous proposons de concevoir cette réponse comme des événements textuels. Enfin, nous analyserons le pouvoir de certains récits à dénoncer et travailler contre toute forme de totalisation systémique. Pour ce faire, nous focaliserons notre attention sur certaines figures d'enfants et d'artistes que nous aborderons tels des événements perturbateurs au cœur des systèmes.

PREMIÈRE PARTIE : ÉVÉNEMENT ET ALTÉRITÉ

Le sens, toujours ambigu — pluriel — ne se laisse [pas] réduire à sa réalisation historique,
fût-elle la plus tragique et la plus considérable.
Maurice Blanchot⁵⁵

There's something else that's generating this event. A pattern outside experience.
Something that *jerks* you out of the spin of history.
Don DeLillo⁵⁶

Littéralement *eventum*, ce qui advient, il présente quelque chose d'irréremédiablement excessif par rapport à tout
factum, c'est-à-dire étymologiquement au « tout fait », à l'accompli, à l'achevé.
Claude Romano⁵⁷

⁵⁵ Maurice Blanchot, *Après coup* précédé par *Le Ressassement éternel*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 96.

⁵⁶ Don DeLillo, *Libra*, New York, Viking, 1988, p. 384 [désormais noté (L)].

⁵⁷ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, *op. cit.*, p. 60-61.

INTRODUCTION : ÉVÉNEMENT, IRREPRÉSENTABILITÉ, ALTÉRITÉ

Nous voudrions, dans cette première partie, nous intéresser à ce qui selon nous définit l'élément premier de l'événement, *l'altérité*. Nous entendons le terme d'altérité comme l'irréductible centre, qui dans l'événement, se refuse à toute thématization, à toute représentation et à toute altération. En effet, notre analyse de la fiction delillienne et des événements qu'elle met en scène cherche à démontrer que l'événement détient une part inaltérable, c'est-à-dire, une part qui ne peut être modifiée et appréhendée par le sens car elle reste inaccessible. Un reliquat d'inconnu qui ne peut être transformé en connu, en somme. Autrement dit, l'événement « possède » en lui cette infime quantité d'une qualité infinie qui demeure irrécupérable par le sens et la représentation. Si la figure de la concentration ou de la convergence d'innombrables faisceaux — trop nombreux pour être comptés — permet de visualiser une « image » de l'événement, nous en retirerions le centre pour signifier non pas que l'événement a échoué à arriver, mais précisément qu'il est arrivé dans l'échec de cette visualisation. La dialectique du voilement et du dévoilement traduit dans le discours l'échec de notre image. Blanchot, quant à lui, propose ce que nous pourrions appeler une dialectique du rassemblement et de l'éparpillement — ou plus précisément de la « dispersion » — qui sous-tend une dialectique de l'un et du tout : « Un événement : cela pourtant qui n'arrive pas, le champ de l'inarrivée et, en même temps, ce qui, arrivant, arrive sans se rassembler en quelque point défini ou déterminable — la survenue de ce qui n'a pas lieu comme possibilité une ou d'ensemble »⁵⁸.

Nous conserverons cette dialectique en la déployant selon trois plans. D'abord nous verrons comment elle s'applique à l'Histoire — même lorsque cette dernière est sciemment niée ou instrumentalisée. Nous débiterons logiquement ce travail par une étude de *Libra* qui nous fournira les éléments de réflexion nécessaires à appréhension de la notion d'événement dans la mesure où l'assassinat de JFK propose une sorte d'événement prototypique, ou à tout le moins, emblématique pour comprendre la fiction de DeLillo. Ensuite, nous étendrons cette dialectique à la notion de traumatisme⁵⁹ en focalisant notre attention sur la problématique de

⁵⁸ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. xix.

⁵⁹ Soit la définition suivante : « Événement de la vie du sujet qui se définit par son intensité, l'incapacité où se trouve le sujet d'y répondre adéquatement, le bouleversement et les effets pathogènes durables qu'il provoque dans l'organisation psychique [...]. En termes économiques, le traumatisme se caractérise par un afflux d'excitations qui est excessif, relativement à la tolérance du sujet et à sa capacité à maîtriser et d'élaborer

l'expérience. Il s'agira de se demander de quelle manière la fiction met en récit l'événement traumatique en sachant que ce dernier « s'inscrit » chez le sujet d'une manière qui semble défier les modalités mêmes de cette « inscription ». Enfin nous essaierons de voir comment il nous est possible de comprendre l'altérité d'autrui lorsqu'autrui est entendu comme un événement. Cependant, loin de considérer ce dernier comme l'*alter ego*, c'est-à-dire celui qui est égal à ma propre mesure, autrui sera appréhendé asymétriquement. En effet, l'altérité radicale de l'autre, c'est-à-dire précisément ce qui nous porte à le considérer comme un événement, ce qui le rend non pas quantitativement ni même qualitativement autre⁶⁰, place autrui sur un autre plan que le mien.

psychiquement ces excitations » Jean Laplanche & J. B. Pontalis [1967], *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Quadrige », 2007, p. 499. Il n'est pas question de systématiser ici l'événement et le traumatisme. L'approche épistémologique d'Alexander débouche sur le constat suivant : « We maintain that events do not, in themselves, create collective trauma. Events are not inherently traumatic. Trauma is a socially mediated attribution. The attribution may be made in real time, as an event unfolds; it may also be made before the events occurs, as an adumbration, or after the event has concluded, a post-hoc reconstruction. Sometimes, in fact, events that are deeply traumatizing may not actually have occurred at all; such imagined events, however, can be as traumatizing as events that have actually occurred », Jeffrey C. Alexander, « Toward a Theory of Cultural Trauma », in Jeffrey C. Alexander (Ed.), *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, University of California Press, 2004, 1-30, p. 8.

⁶⁰ « La catégorie de la quantité, ni même celle de la qualité ne décrit pas l'altérité de l'autre qui n'est pas simplement d'une autre qualité que moi, mais qui porte, si l'on peut dire l'altérité comme qualité », Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant* [1963], Paris, Vrin, 1990, p. 161.

CHAPITRE 1 — ÉVÉNEMENT ET HISTOIRE

Il est remarquable de noter que trois des romans éminemment historiques de Don DeLillo furent associés lors de leurs publications à trois écrits que l'anglais désigne communément par le terme de « nonfiction » et que nous appelons ici, quoiqu'imparfaitement, *essais*⁶¹ : il s'agit respectivement de *Libra* (1988) et « American Blood: A Journey through the Labyrinth of Dallas and JFK » (1983)⁶², *Underworld* (1997) et « The Power of History » (1997)⁶³ et enfin, *Falling Man* (2007) et « In the Ruins of the Future »⁶⁴ (2001). Conscient que les « événements majeurs »⁶⁵ ne pouvaient être abordés par la fiction seule, c'est comme si DeLillo avait ressenti la nécessité de traiter ces dits-événements sur un tout autre mode complémentaire et indissociable de la fiction. Nous nous bornerons ici à expliciter le premier exemple. De retour à la fiction avec *Libra* après « American Blood », DeLillo dut répondre à l'événement comme si l'onde de choc du séisme provoqué ce 22 novembre 1963 continuait d'irradier les consciences. Pendant trois ans, DeLillo passera au peigne fin plus de la moitié des 26 volumes du Rapport de la Commission Warren (« Warren Commission Hearings and Exhibits »⁶⁶ de 1964), une « base de données » inépuisables d'où il extraira les faits autour desquels s'organisera la fiction. Aussi, l'essai « American Blood » ne peut pas être pensé sans son pendant romanesque *Libra*. En effet, le titre de l'essai était au départ destiné à être le titre du roman⁶⁷. En ce qui concerne l'assassinat de John F. Kennedy, non seulement l'événement hanta l'auteur, mais cette obsession se

⁶¹ Nous sommes conscients que les termes « essay » et « essai » ne recouvrent pas les mêmes réalités en anglais et en français. Les écrits de Don DeLillo dits de « nonfiction » ont tous été indexés sous la rubrique « essays » dans la bibliographie que propose The Don DeLillo Society, <http://www.k-state.edu/english/nelp/delillo/biblio/don.html#essays>

⁶² Don DeLillo, « American Blood: A Journey through the Labyrinth of Dallas and JFK », *Rolling Stone* (8 décembre 1983), 21-22, 24, 27-28, 74.

⁶³ Don DeLillo, « The Power of History », *The New York Times Magazine* (7 septembre 1997), 60-63, [désormais noté (PH)].

⁶⁴ Si Versluys remarque la différente teneur du message entre l'essai et le roman, il n'explique pas cette différence. Il souligne simplement l'optimisme de l'essai — « [DeLillo] stresses the healing potential of language » — qu'il oppose au roman qu'il qualifie ainsi : « the most devastatingly pessimistic novel among all the 9/11 narratives », Kristiaan Versluys, *Out of the Blue: September 11 and the Novel*, New York, Columbia University Press, 2009, p. 14.

⁶⁵ Jacques Derrida, « Auto-immunités », art. cit., p. 138-139.

⁶⁶ Norman Mailer les compare à : « a species of Talmudic text begging for commentary and further elucidation. To the novelists and historians who may be writing on this subject a hundred years from now, the twenty-six volumes will also be a Comstock Lode of novelistic material, not so much in solving a mystery — so is little is followed through the end! — but certainly to be honored for its short stories, historical vignettes, and vast cast of characters, plus its methodical presentation of bureaucratic inquiries and reports that do make some attempts to cut tracks through the wilderness surrounding Oswald's motives », Norman Mailer, *Oswald's Tale. An American Mystery*, New York, Random House, 1995, p. 351.

⁶⁷ « The first title I considered was the one I used for the *Rolling Stone* piece, "American Blood". As the months passed, I think the only other title that interested me as I went along was "Texas School Book," which seemed to have a sort of double resonance » (CDD 63).

traduisit par une intrusion dans le processus d'écriture. À la question, « What made you realize that the Kennedy assassination was a topic you had to write about? », DeLillo confiait,

When I was working on *White Noise*, I interrupted⁶⁸ it to do a nonfiction piece for *Rolling Stone* [« American Blood »]. I never interrupt my work, so there must have been a strong impulse, an impulse brought on about the uncertainty of the assassination itself, and by the mystery of Oswald's life. (CDD 42)

Ces moments d'*epokhē*⁶⁹, tout particulièrement l'assassinat de Kennedy et le 11 septembre, semblent requérir de la part de l'auteur une phase transitionnelle d'écriture non-fictionnelle préalable à l'écriture fictionnelle de l'événement. C'est comme si l'essai participait de toute entreprise d'écriture pour obtenir un recul analytique⁷⁰. En d'autres termes, l'essai permet de prendre la mesure de l'événement, d'essayer de prendre de la distance par rapport au choc, pour ensuite proposer par la fiction les voies d'un accommodement de l'événement par l'*écriture de l'événement*. De retour au roman après l'essai, l'œil de DeLillo peut alors localiser et diagnostiquer les blessures et les apories de l'Amérique, pour proposer un remède⁷¹ grâce à la fiction :

Stories can be a consolation — at least in theory. The novelist can try to leap across the barrier of fact, and the reader is willing to take that leap with him as long as there's a kind of redemptive truth waiting on the other side, a sense that we've arrived at a resolution. I think fiction rescues history from its confusions [...] So the novel which is within history can also operate outside it — correcting, clearing up and, perhaps most important of all, finding rhythms and symmetries that we simply don't encounter elsewhere.⁷²

Essai et fiction ne peuvent néanmoins être distingués de manière trop systématique car ils partagent des traits communs. Ils sont d'abord tous deux constitués dans et par le langage.

⁶⁸ Les attentats du 11 septembre 2001 donneront aussi lieu à une interruption : « I wanted to be in the towers and in the planes. I never thought of the attacks in terms of fiction at all, for at least three years. I was working on *Cosmopolis* on September 11th, and I just stopped dead for some time, and decided to work on the essay [In the Ruins of the Future] instead. Later, after I finished *Cosmopolis*, I had been thinking about another novel for some months when I began thinking about what would become *Falling Man* », Mark Binelli, « Intensity of a Plot », *Guernica* (17 juillet 2007). Accès en ligne le 16 mars 2013. URL : http://www.guernicamag.com/interviews/intensity_of_a_plot/

⁶⁹ C'est aussi en ce sens que DeLillo est un auteur foncièrement contemporain : « The resolutely contemporary nature of DeLillo's writing implies a strong sense of historical epochs as discrete wholes, self-contained units distinct from other epochs », Robert Chodat, *Worldly Acts and Sentient Things. The Persistence of Agency from Stein to DeLillo*, Ithaca, London, Cornell University Press, 2008, p. 213.

⁷⁰ Il s'agit aussi pour l'auteur de répondre à une demande, à une pression. Il semble être le seul à donner des « explications » sur un phénomène qui nous dépasse.

⁷¹ « La mort de Lee Harvey Oswald, l'assassin présumé de Kennedy, privant (peut-être) les Américains d'une vérité accessible, ou acceptable, semble avoir empêché tout travail de deuil. L'Amérique est malade de Dallas, nous dit DeLillo, qui propose, avec *Libra*, ce qui pourrait bien être le seul remède : la fiction », François Happe, « La conspiration du hasard. Histoire et fiction dans *Libra* de Don DeLillo », *Revue Française d'Études Américaines* 68 (Mars 1996), 98-107, p. 98.

⁷² (CDD 64). « On the sly, *Libra* performs a service to popular history by putting to rest the notion of Oswald as a lone gunman who popped out of nowhere », Greg Tate, « White Magic: Don DeLillo's Intelligence Networks », in Harold Bloom (Ed.), *Bloom's Modern Critical Views: Don DeLillo*, New York, Chelsea House Publishers, 2003, 29-32, p. 30.

Ensuite, ils ne prétendent aucunement à l'exhaustivité même s'il arrive souvent que la fiction delillienne la feigne. Claire de Obaldia rappelle la définition suivante : « the word “essay” comes from the French *essai* and *essayer*, to attempt, to experiment, to try out, and further back from the Latin *exagium*, “weighing” an object or an idea, examining it from various angles, but never exhaustively or systematically »⁷³. Il y a bien ce sentiment dans les essais de DeLillo que l'auteur mesure et évalue les événements, et qu'il le fait minutieusement, pour ne pas dire chirurgicalement.

1. *LIBRA* : L'ÉVÉNEMENT SATURÉ

1.1. Introduction

Dans *Americana* (1971), premier roman de DeLillo, le protagoniste David Bell décide de traverser l'Amérique pour tourner un film d'avant-garde qui lui permettrait de s'émanciper des pièges disséminés par l'image postmoderne et la culture de consommation de masse, mais il finit par être pris dans le système auquel il désirait ardemment échapper. *Americana* ne traite pas de l'assassinat de JFK en soi, et ne se réfère pas explicitement à l'événement⁷⁴. Pourtant, la tragédie est là comme le prouve l'ultime page du roman :

In the morning I headed west along Main Street in downtown Dallas. I turned right at Houston Street, turned left onto Elm and pressed my hand against the horn. I kept it there as I drove past the School Book Depository, through Dealey Plaza and beneath the triple underpass. I kept blowing the horn all along Stemmons Freeway and out past Parkland Hospital. At Love Field I turned in the car and bought a gift for Merry. Then, with my American Express credit card, I booked a seat on the first flight to New York. Ten minutes after we were airborne a woman asked for my autograph. (A 377)

Si l'événement du 22 novembre 1963 est en fait absent, le lieu, lui, résonne et le supplante, comme pour rappeler au lecteur qu'inconsciemment David Bell a littéralement et littérairement peut-être, abouti à une impasse : le site où image et mort ne font qu'un. Alors qu'il n'est pas encore arrivé chez lui pour commencer le montage de son « road movie », Bell est déjà une star et son autographe pourrait ratifier, pour ainsi dire, la fin de sa liberté d'auteur/réalisateur. Par conséquent, le roman se termine presque de manière programmatique, puisqu'il annonce que le lien entre l'image et le sujet est mortifère, et que désormais cela ira de soi dans l'écriture de DeLillo.

⁷³ Claire de Obaldia, *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay*, Oxford, Clarendon Press, 2001, p. 2.

⁷⁴ Mise à part deux remarques marginales : « “It would be almost as good as Ruby shooting Oswald” » et « I didn't wear a coat. I never wore a coat when I went to lunch, no matter how cold it was. JFK », Don DeLillo, *Americana* [1971], New York, Penguin, 1989, p. 66, 82 [désormais noté (A)].

Le fait que le roman se termine par le mot « autographe » est également révélateur car il annonce la véritable prise de conscience de DeLillo qui signe en tant qu'auteur à part entière⁷⁵, son premier ouvrage et ce, de manière presque performative. Si *Americana* a lancé DeLillo dans l'écriture de la fiction dite « sérieuse »⁷⁶ comme il l'a expliqué, curieusement, ce geste artistique conscient aura déclenché simultanément un autre geste, inconscient cette fois, à savoir le retour obsédant de l'assassinat de JFK et sa capture sur pellicule. En effet, DeLillo a déclaré dans une interview : « Somebody reminded me recently that the last paragraph of my first novel, *Americana*, is set in Dealey Plaza. [...] I had totally forgotten this » (CDD 41). La portée et la force de l'événement sont trahies par la manière qu'il a d'imposer sa propre écriture. Même le premier opus, aux vertus soi-disant émancipatrices, vient butter inexorablement contre le mur du traumatisme historique collectif. DeLillo reconnaît l'impact de l'assassinat sur son écriture en toute bonne foi : « It may be that everything I've been doing all along is unwittingly influenced by November 22, and particularly by Oswald. [...] But I've not been conscious of having been influenced by that event » (CDD 49).

La métaphore de la confusion comme marque définitoire de l'événement revient dans le discours de DeLillo lorsqu'il parle de l'impact de l'assassinat sur le jeune homme et l'écrivain amateur qu'il était alors :

Maybe [The Kennedy assassination] invented me. Certainly, when it happened, I was not a fully formed writer; I had only published some short stories in small quarterlies. As I was working on *Libra*, it occurred to me that a lot of tendencies in my first eight novels seemed to be collecting around the *dark center* of the assassination. So it's possible I wouldn't have become the kind of writer I am if it weren't for the assassination. Certainly when it happened I had no feeling that it was part of the small universe of my work, because my work, as I say, was completely undeveloped at that point. (CDD 56) (nous soulignons)⁷⁷

Il est intéressant de s'attarder sur la formulation « dark center », formule polysémique qui corrobore avec justesse les attributs de l'événement. La première des lectures peut être caractérisée par sa teneur affective. L'image que « dark » induit rend compte du caractère

⁷⁵ « It's no accident that my first novel was called *Americana*. This was a private declaration of independence, a statement of my intention to use the whole picture, the whole culture » (CDD 88).

⁷⁶ « I was about two years into the novel when I realized I was a writer » (CDD 66). Voir également l'interview avec Tom LeClair, « An Interview with Don DeLillo », *Contemporary Literature* 23.1 (Hiver 1982), 19-31, p. 21.

⁷⁷ Knight décrypte les propos de l'auteur de la manière suivante : « While DeLillo claims the shooting invented him as a writer, he also suggests that it was something waiting to be invented by as a teleological conclusion of the thematic momentum building throughout his œuvre. On the one hand, then, the Kennedy assassination is acted as an initial spur to creativity whose true import remained obscure. On the other hand, it was only during the writing of *Libra* that the assassination belatedly emerges as a thematically necessary moment, around which DeLillo's career as a writer of postmodern paranoid thrillers coalesced », Peter Knight, « Plotting the Kennedy Assassination », *Conspiracy Culture: From the Kennedy Assassination to "The X-Files"*, London, Routledge, 2000, 76-116, p. 106-107.

tragique et macabre de l'événement. Ensuite, la formule met le doigt sur le paradoxe si intrinsèque à l'événement, paradoxe que nous utiliserons tout au long de cette étude, à savoir l'idée que ce qui arrive *se* montre sous une modalité qui voile plus qu'elle ne dévoile. DeLillo a notamment expliqué ses intentions avec *Libra* : « I wanted a clear historical center on which I could work my fictional variations » (CDD 58)⁷⁸. En 1999, DeLillo confiait dans une interview : « The Kennedy assassination was an event in which there are missing perceptions » (CDD 162). Il qualifie le crime ainsi dans *Libra* : « an aberration in the heartland of the real » (L 15)⁷⁹. Cela est toujours vrai aujourd'hui. Enfin, la formule laisse également entendre que l'événement aura marqué le cœur même de l'œuvre delillienne en refaisant surface sporadiquement tel un spectre, sous diverses formes plus ou moins masquées, plus ou moins conscientes. À cet égard, l'approche de l'événement de 1963 s'apparente à un traumatisme aux réminiscences et aux répétitions nombreuses, tant son ressassement a perduré dans l'œuvre romanesque. Johnston retranscrit adéquatement le *modus operandi* traumatique de l'événement historique :

[W]e are impelled rather to remark how *Libra* reactivates certain of DeLillo's recurrent fictional interests. Indeed, perhaps DeLillo's reflections can be taken to mean that *Libra* functions in the manner of Freudian *Nachträglichkeit*, of deferred action or retroactive animation, not only in relation to his earlier fiction but more importantly in relation to the Kennedy assassination itself, whose "jump cuts" and "blank spaces" reverberate cinematically—but in some new sense yet to be formulated into the social and historical present⁸⁰.

1.2. Événement, histoire, excès

Nous avons montré que l'assassinat eut un impact incommensurable qui a laissé une marque indélébile tant sur l'homme, l'écrivain et le citoyen, que sur l'œuvre. DeLillo voit dans l'assassinat un événement bouleversant pour les États-Unis d'Amérique :

⁷⁸ La vérité n'est pas le but recherché : « If I make an extended argument in the book it's not that the assassination necessarily happened this way. The argument is that this is an interesting way to write fiction about a significant event that happens to have these general contours and these agreed-upon characters. It's my feeling that readers will accept or reject my own variations on the story based on whether these things work as fiction, not whether they coincide with the reader's own theories or the reader's own memories » (CDD 58).

⁷⁹ Wilcox remarque : « The "heartland of the real" is almost the opposite of the Lacanian real; it is a fantasy life of normality in which middle America shelters from the terrors of the real. Indeed, the real is the aberration in the heartland, the traumatic kernel that cannot be integrated into imaginary and symbolic constructions », Leonard Wilcox, « Don DeLillo's *Libra*: History as Text, History as Trauma », *Rethinking History* 9.2/3 (Juin/septembre 2005), 337-353, p. 343.

⁸⁰ John Johnston, « Superlinear Fiction or Historical Diagram? Don DeLillo's *Libra* », *Modern Fiction Studies* 40.2 (Été 1994), 319-42, p. 321. Pierre-Yves Pétillon fait une remarque dans le même sens : « C'est un peu comme si pendant vingt ans, son œuvre avait tourné en spirale pour se focaliser enfin sur ce moment, cet Événement par excellence de notre époque "post-moderne" », Pierre-Yves Pétillon, *Histoire de la littérature américaine. Notre demi-siècle 1939-1989*, Paris, Fayard, 1992, p. 676.

November 22nd 1963 marked the real beginning of the 1960s. It was the beginning of a series of catastrophes: political assassinations, the war in Vietnam, the denial of Civil Rights and the revolts that occasioned, youth revolt in American cities, right up to Watergate. When I was starting out as a writer it seemed to me that a large part of the material you could find in my novels — this sense of fatality, of widespread suspicion, of mistrust — came from the assassination of JFK⁸¹.

C'est précisément parce que *Libra* est un roman sur *un* événement qu'il faut interroger en quels termes DeLillo rend compte dudit événement dans toute son *événementialité* : « in what way does this literary fiction [...] deal with that event in its very eventfulness? » se demande à juste titre José Liste Noya⁸². L'événement de *Libra*, dans un premier temps dans son appellation peut-être la plus courante, la plus familière, recouvre ce que nous appelons communément l'événement historique, dont il nous faut souligner, avec Ricœur, toute la dimension passée : « L'événement passé, aussi absent qu'il soit à la perception présente, n'en gouverne pas moins l'intentionnalité historique, lui conférant une note réaliste que n'égalerait jamais aucune littérature, fût-elle à prétention « réaliste » »⁸³. Si empiriquement l'événement est irrécupérable, l'horreur est selon DeLillo tout aussi inégalable⁸⁴.

Nous savons combien DeLillo est attaché dans son œuvre à écrire sur l'Histoire et n'a eu de cesse de la questionner pour montrer comment elle déborde la stricte question de sa propre causalité. Si dans *Libra* DeLillo mêle de manière très étroite fiction et *faits* au sens où Hutcheon⁸⁵ l'entend, ce n'est pas dans le but de romancer un événement de l'histoire des États-Unis, pas uniquement en tout cas. Il s'agit plutôt de dire que l'Histoire n'échappe pas à un processus de fictionnalisation, et que les doutes qui pèsent sur les conditions exactes de l'assassinat donnent lieu à une multitude d'histoires et d'intrigues plutôt qu'à un seul récit organisateur, un récit homogène de maîtrise⁸⁶. Car telle est l'idée sous-jacente à un discours sur l'événement. Sa consignation par une voix, un récit d'autorité⁸⁷ est impossible puisqu'il excède les conditions de sa réalisation :

⁸¹ Stéphane Bou & Jean-Baptiste Thoret, « A Conversation with Don DeLillo: Has Terrorism Become the World's Main Plot? » (translated back to English by Noel King, with assistance from John Frow and David Saunders), *Panic* #1 (Novembre 2005), 90-95. Accès en ligne le 2 juillet 2014. URL : http://perival.com/delillo/interview_panic_2005.html

⁸² José Liste Noya, « Naming the Secret: Don DeLillo's *Libra* », *Contemporary Literature* 45.2 (Été 2004), 239-275, p. 239.

⁸³ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 154.

⁸⁴ « Nothing in *Libra* can approach the level of disquiet and dread characterized by the assassination itself » (CDD 74).

⁸⁵ « It is historiography's explanatory and narrative emplotments of past *events* that construct what we consider historical *facts* », Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism, op. cit.*, p. 92.

⁸⁶ Ces doutes cristallisent en réalité une crise épistémique plus profonde, intrinsèque à l'histoire.

⁸⁷ Il s'agit en somme du premier point (parmi les huit) que LaCapra retient pour attirer l'attention des historiens sur la relation entre Histoire et rhétorique dans l'historiographie : « Rhetoric involves a dialogical understanding

[L]'événement s'annonce toujours *sous son propre horizon* d'intelligibilité comme une énigme dont il forme à la fois la clef et le chiffre : se manifestant à la fois par le non-sens de ce qui apparaît, de prime abord, incompréhensible, et par l'excès d'un sens dont il est l'origine, ouvert, à ce titre, à une tâche herméneutique en droit inépuisable. L'incompréhensibilité initiale et le surcroît du sens étant ici structurellement liés et phénoménologiquement indissociables⁸⁸.

Au-delà de la question de l'événement appréhendée par le prisme de la postmodernité dont les maîtres-mots sont scène inaugurale, événement prototypique et spectacle, il nous paraît essentiel de revenir, à partir notamment de l'approche phénoménologique de Claude Romano ou Jean-Luc Marion, à ce qui demeure une composante définitoire de l'événement, à savoir l'excès. Nous recoupons ici l'analyse de Johnston qui veut redéployer le caractère intrinsèquement multiple⁸⁹ de l'événement :

What is required, therefore, is a conceptualization and re-examination that will allow us finally to begin to "read" that event, less in relation to an aesthetic or epistemological *coupure* than as an event in a fuller, multi-dimensional sense: as an essentially unrepresentable multiplicity whose every manifestation is entangled with conflicting versions and contaminated physical evidence, and where conspiracies proliferate and political lines of force suddenly constellate into a new audio-visual regime in which public discourse is defined by mass-media images⁹⁰.

Libra n'est pas un travail dont le but serait de rechercher la vérité⁹¹. Ce n'est pas là le rôle que DeLillo assigne à la fiction comme il l'explique à la fin du récit dans le texte intitulé « Author's Note » :

This is a book of imagination. While drawing from the historical record, I've made no attempt to furnish factual answers to any questions raised by the assassination. [...]

But because this book makes no claim to literal truth, because it is only itself, apart and complete, readers may find refuge here — a way of thinking about the assassination

of discourse and of "truth" itself in contrast to a monological idea of a unified authorial voice providing an ideally exhaustive and definitive (total) account of a fully mastered object of knowledge », Dominick LaCapra, *History and Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 36.

⁸⁸ Claude Romano, *L'Événement et le temps*, op. cit., p. 162-163.

⁸⁹ Il s'approche incidemment de la notion de « surnuméraire » formulée par Badiou : « L'événement n'est pas en effet interne à l'analytique du multiple. En particulier, s'il est toujours localisable dans la présentation, il n'est pas comme tel présenté ni présentable. Il est — n'étant pas — surnuméraire », Alain Badiou, *L'Être et l'événement*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 199. Pour Johnston la multiplicité est double car elle est intrinsèque à l'événement d'abord, puis redoublée par le pouvoir de l'image ensuite : « The Kennedy assassination thus lights up a new mass-media assemblage and brings into view an entire multiplicity of effects. *Libra's* subject is precisely this event as multiplicity », John Johnston, « Fictions of the Culture Medium: The Novels of Don DeLillo », *Information Multiplicity: American Fiction in the Age of Media Saturation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1998, 165-205, p. 188.

⁹⁰ John Johnston, « Superlinear Fiction », art. cit., p. 321.

⁹¹ Si DeLillo n'est pas en quête de vérité dans *Libra*, cela ne signifie aucunement qu'il ne s'y intéresse pas. Il en est autrement dans la vie en tant que citoyen comme l'atteste sa cosignature d'une lettre ouverte à la CIA pour que soient déclassifiées les informations sur les opérations menées par l'agent George E. Joannides. La lettre fut signée par DeLillo, Anthony Summers, Elias Demetrapoulos, G. Robert Blakey, Gerald Posner, Jefferson Morley, Jim Houghan, Jim Lesar, John McAdams, John Newman, Norman Mailer, Paul Hoch, Richard Whalen, Robbyn Swann Summers. « JFK's Assassination », *New York Review of Books* 50.20 (18 décembre 2003). Accès en ligne le 1^{er} juin 2013. URL : <http://www.nybooks.com/articles/archives/2003/dec/18/jfks-assassination/>

without being constrained by half facts or overwhelmed by possibilities, by the tide of speculation that widens with the years. (L 458) (nous soulignons)

La critique est unanime et rejoint peu ou prou le commentaire de Tabbi :

DeLillo in *Libra* does not seek the “literal truth” of Oswald’s role in the assassination (“Author’s Note”); nor does he attempt an encyclopedic presentation of all that is known about Oswald. Rather, he plays off the known facts of the assassination against all that we do not know, and by inhabiting the space of our uncertainty he creates a fiction capable of inserting itself into the world [...] The fruit of DeLillo’s search is not a new theory of the assassination, but a more difficult theory of the intersection of large historical and technological forces with ordinary lives⁹².

Fiction et Histoire ont plus que des affinités ; elles sont imbriquées⁹³ l’une dans l’autre de façon complexe, et l’œil non avisé pourrait presque s’y méprendre à en croire Hayden White : « Viewed simply as verbal artifacts histories and novels are indistinguishable from one another »⁹⁴. Seulement, leur rapprochement n’est pas simplement une question technique qui aurait trait au médium qu’ils partagent, le langage ; il y va aussi d’un processus plus complexe qui est celui, cher à Ricœur, de la *mise en intrigue* c’est-à-dire du processus de narration, et plus précisément de narrativisation : « Le réel passé est, au sens propre du mot, invérifiable. En tant qu’il n’est plus, il n’est visé qu’*indirectement* par le discours de l’histoire. C’est ici que la parenté avec la fiction s’impose »⁹⁵. Les historiens, ou plus exactement les méta-historiens, tels Hayden White et Dominick LaCapra⁹⁶ pour ne citer qu’eux, se sont penchés sur les questions qui sont au cœur de l’historiographie. LaCapra prouve de manière convaincante comment certains historiens ont continué à faire fi des

⁹² Joseph Tabbi, « From the Sublime to the Beautiful to the Political: Don DeLillo at Midcareer », *Postmodern Sublime: Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*, Baltimore, Cornell University Press, 1996, 169-207, p. 185. Dewey écrit : « [A] plausible theory of the Kennedy shooting is clearly not DeLillo’s aim », Joseph Dewey, *Beyond Grief and Nothing. A Reading of Don DeLillo*, Columbia, The University of South Carolina Press, 2006, p. 96. Shapiro note quant à lui : « *Libra* does not offer a conventional conspiracy theory. It is not constructed as a whodunit seeking to disclose the specific agents involved in JFK’s assassination. It is, rather, an analysis of both the conditions of possibility for such events and how we, in the modern (or postmodern) period, deal with the enigmas of such events », Michael J. Shapiro, « American Fictions and Political Culture: DeLillo’s *Libra* and Bellah et al.’s *Habits of the Heart* », *Reading the Postmodern Polity: Political Theory as Textual Practice*, Minneapolis, University of Minnesota, 1992, 68-85, p. 69.

⁹³ « History and fiction have always been notoriously porous genres, of course », Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, op. cit., p. 106.

⁹⁴ Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978, p. 121-122.

⁹⁵ Paul Ricœur, *Du texte à l’action. Essais d’herméneutique, II*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 18. White analyse cette technique de manière très approfondie dans le discours historiographique, c’est ce qu’il nomme « *Explanation by emplotment* ». Il l’explique ainsi : « Providing the “meaning” of a story by identifying the *kind of story* that has been told is called explanation by emplotment. [...] Emplotment is the way by which a sequence of events fashioned into a story is gradually revealed to be a story of a particular kind », Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973, p. 7. Même constat pour Hutcheon : « Historiography and fiction are seen as sharing the same act of refiguration, of reshaping of our experience of time through plot configurations; they are complementary activities », Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, op. cit., p. 100.

⁹⁶ Thomas parle de « textualist theories of history », Glen Thomas, « History, Biography », art. cit., p. 108.

rouages rhétoriques auxquels ils avaient recours : « [Historians] continue to confide in a “documentary” or “objectivist” model of knowledge that is typically blind to its own rhetoric »⁹⁷. Pour Hayden White, si nous poussions son raisonnement à l’extrême, il ne ferait assurément aucun doute que les manuels d’histoire tels que nous les connaissons ne seraient en réalité que des romans dans lesquels il serait question d’Histoire⁹⁸.

Plus proche des théories critiques de la littérature, les interrogations de Linda Hutcheon émergent dans un contexte où la théorisation du concept de *postmodernisme* va bon train et dans le sillage du questionnement initié par les métahistoriens. Le débat qu’elle ouvre est celui de la ré-accréditation de l’Histoire (elle qui fut niée) tout autant que de la fiction (elle qui fut raillée) pour redorer le blason du postmodernisme, en montrant qu’une dimension sérieuse et éthique l’animait. Bien qu’elle soit profondément malmenée par les artistes, l’Histoire n’a jamais été niée dans les créations (littéraires mais pas uniquement) postmodernistes. En cela, Hutcheon s’oppose radicalement à Frederic Jameson pour qui l’Histoire, dans le courant postmoderniste, a littéralement disparu. Il n’hésite pas à parler de : « disappearance of the historical referent »⁹⁹. Pour Hutcheon, il n’est pas question de mettre en doute la réalité phénoménologique de l’Histoire :

The process of making stories out of chronicles, of constructing plots out of sequences, is what postmodern fiction underlines. This does not in any way deny the existence of the past real, but it focuses the attention on the act of imposing order on that past, of encoding strategies of meaning-making through representation¹⁰⁰.

Ce qui l’intéresse davantage, une fois qu’elle est parvenue à historiciser le postmodernisme (ou à le ré-historiciser à la suite de la dé-historicisation postulée par Jameson), c’est bien de questionner la dimension épistémologique de l’Histoire dans ce courant pour redonner crédit et sérieux au postmodernisme¹⁰¹. En effet, elle rejoint

⁹⁷ Dominick LaCapra, *History and Criticism*, op. cit., p. 17.

⁹⁸ « fictions of historical representation [since] the discourse of the historian and that of the imaginative writer overlap, resemble, or correspond with each other », Hayden White, *Tropics of Discourse*, op. cit., p. 121.

⁹⁹ Frederic Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 25.

¹⁰⁰ Linda Hutcheon, *Politics of Postmodernism*, op. cit., p. 66-67. Et concernant la réponse directe à Jameson : « The past as referent is not bracketed or effaced, as Jameson would like to believe: it is incorporated and modified, given new and different life and meaning », Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, op. cit., p. 24.

¹⁰¹ « The postmodern thus invites us to indulge a somber mockery of historicity in general », Frederic Jameson, *Postmodernism*, op. cit., p. 64.

directement le constat des métahistoriens à propos de la crise de l'historiographie¹⁰². Comme pour eux, Hutcheon se pose la question de la légitimité de notre connaissance du passé :

We constantly narrate the past, what are the conditions of knowledge implied by that totalizing act of narration? Must a historical account acknowledge where it does not know for sure or is it allowed to guess? Do we know the past only through the present? Or is it a matter of only being able to understand the present through the past?¹⁰³

Ce questionnement trouve son expression la plus synthétique dans le syntagme suivant : « how we make historical “facts” out of brute “events” of the past »¹⁰⁴. Autrement dit, ces événements bruts ou ces événements qui proviennent *directement* de l'expérience — « experiential event »¹⁰⁵ dit aussi Hutcheon — sont phénoménologiquement irrécupérables. Nous pourrions ajouter que pris tels qu'ils sont, ils ne font pas sens instantanément, bien au contraire, ils semblent chaotiques et désordonnés et il devient difficile d'en rendre compte. C'est là que la mise en intrigue est à la fois nécessaire et illusoire pour les historiens : « this value attached to narrativity in the representation of real events arises out of a desire to have real events display the coherence, integrity, fullness, and closure of an image of life that is and can only be imaginary »¹⁰⁶. White se demande lui, d'un ton quelque peu sarcastique : « Does the world really present itself to perception in the form of well-made stories, with central subjects, proper beginnings, middles, and ends, and a coherence that permits us to see “the end” in every beginning? »¹⁰⁷.

1.3. Événement, histoire, fiction

L'excès dans *Libra* est intrinsèque et structurel¹⁰⁸. Il se décline tous azimuts dans l'excès du nombre de ses personnages¹⁰⁹, de ses d'intrigues, de ses relations, de ses

¹⁰² « Historiography too is no longer considered the objective and disinterested recording of the past; it is more an attempt to comprehend and master it by means of some working (narrative/explanatory) model that, in fact, is precisely what grants a particular meaning to the past », Linda Hutcheon, *Politics of Postmodernism*, op. cit., p. 64.

¹⁰³ Linda Hutcheon, *Politics of Postmodernism*, op. cit., p. 72.

¹⁰⁴ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, op. cit., p. x. Incidemment, nous remarquons que les termes d'Hutcheon font écho à ceux de Romano. Si nous devions tenter de les rapprocher, nous dirions que le *fait* chez Hutcheon correspond chez Romano à l'événement entendu *événementiellement*, c'est-à-dire à ce qui relève du « fait intramondain ». En tant que tel, il relève d'un « contexte événementiel » qui n'est pas hermétique à une étiologie explicative. Si l'explication est possible alors un dire peut être formulé à son endroit. Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 70. Tandis que l'événement chez Hutcheon correspondrait chez Romano à l'événement entendu *événementialement*, c'est-à-dire à ce qui relève de l'arrivée pur.

¹⁰⁵ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, op. cit., p. xii.

¹⁰⁶ Hayden White, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987, p. 24.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰⁸ Personne mieux que Happe n'a mis à nu la structure intriquée de *Libra*. François Happe, « La conspiration du hasard », art. cit., p. 103.

interprétations, de ses secrets, et de ses coïncidences¹¹⁰. Le récit est d'ailleurs explicite à ce sujet : « Too many people, too many levels of plotting » (L 304). La narration de *Libra* s'organise autour de trois récits parallèles¹¹¹, deux récits à tout le moins, sont parallèles si nous nous référons au personnage de David William Ferrie :

“Think of two parallel lines,” he said. “One is the life of Lee H. Oswald. One is the conspiracy to kill the President. What bridges the space between them? What makes a connection inevitable? There is a third line. It comes out of dreams, visions, intuitions, prayers, out of the deepest levels of the self. It’s not generated by cause and effect like the other two lines. It’s a line that cuts across causality, cuts across time. It has no history that we can recognize or understand. But it forces a connection. It puts a man on the path of his destiny.” (L 340)¹¹²

Le premier, celui de Lee Harvey Oswald, assassin présumé de JFK, est un récit de type « biographique »¹¹³. Nous retrouvons Oswald depuis son jeune âge lorsqu'il était à l'école. Puis nous le voyons évoluer dans le temps et l'espace. Il intègre les Marine Corps au Japon, puis se retrouve comme transfuge dans le camp ennemi en U.R.S.S., d'abord à Moscou, puis à Minsk. De retour aux États-Unis, il est désormais établi avec sa femme et leur enfant à Fort Worth puis à Dallas. Ses lectures adolescentes de Marx, et son inadaptation au système, le poussent à militer contre l'ingérence des États-Unis à Cuba et à fréquenter l'extrême gauche. Le chaos de son itinéraire¹¹⁴ se trouve finalement ordonné par le deuxième récit, celui du

¹⁰⁹ « Oswald and the book's 124 other characters », David T. Courtwright, « Why Oswald Missed: Don DeLillo's *Libra* », in Mark C. Carnes (Ed.), *Novel History: Historians and Novelists Confront America's Past (and Each Other)*, New York, Simon & Schuster, 2001, 77-91, p. 77.

¹¹⁰ Stephen Bernstein montre de manière exhaustive que *Libra* met en jeu la dimension sublime de l'Histoire en mettant à nu le jeu et l'intrication de plusieurs formes ou, ce qu'il nomme des occasions du sublime : « I would like to suggest DeLillo's most important sublime occasions in *Libra* go beyond configurations of 'economic and social institutions' and the 'totalized world' to become attempts at the comprehension of history itself », Stephen Bernstein, « *Libra* and the Historical Sublime », *Postmodern Culture* 4.2 (Janvier 1994), §6, non paginé.

¹¹¹ « The plot to assassinate Kennedy engenders a second and a third plot. The second plot exists in the attempt to narrate the events of the assassination. The third plot is the narrative contained in *Libra*. Indeed, *Libra* represents all three plots », Christopher M. Mott, « *Libra* and the Subject of History », *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 35.3 (Printemps 1994), 131-145, p. 142.

¹¹² L'idée d'intersection sous diverses formes sera reprise dans *Underworld* : « lines of intersection that cut through history and logic and every reasonable layer of human expectation » (U 157). Sa trace se retrouve dès *End Zone* (1972) : « history is the angles at which realities meet », Don DeLillo, *End Zone* [1972], New York, Penguin, 1986, p. 46 [désormais noté (EZ)].

¹¹³ Shapiro parle de « novelistic biography », Michael J. Shapiro, *Reading the Postmodern*, op. cit., p. 68 ; Thomas de « fictionalized biography of Oswald », Glen Thomas, « History, Biography, and Narrative in Don DeLillo's *Libra* », *Twentieth Century Literature* 43.1 (Printemps 1997), 107-124, p. 111.

¹¹⁴ La double trame de *Libra*, l'alternance des chapitres à indications géographiques et ceux à indications temporelles, écrit le jeu du hasard et de la nécessité : « the novel's own balancing of chronological inevitability in its sections dating the countdown toward the assassination and the metonymic wanderings of Oswald's seemingly haphazard geographical itinerary », José Liste Noya, « Naming the Secret », art. cit., p. 249. Yehnert parle lui de : « dialectic between form and formlessness », Curtis A. Yehnert, « “Like Some Endless Sky Waking Inside”: Subjectivity in Don DeLillo », *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 42.4 (Été 2001), 357-366, p. 361.

complot¹¹⁵ contre le président J. F. Kennedy. Il concerne principalement trois personnages, Win Everett, Lawrence Parmentier et T.J. Mackey — tous les trois affiliés à la CIA. Désireux de venger l'échec cuisant et humiliant du débarquement de la « baie des cochons » en avril 1961¹¹⁶ pour renverser le régime de Fidel Castro, ils fomentent l'assassinat *manqué* de J.F.K. en maquillant l'attentat comme une tentative castriste¹¹⁷ (L 27-31). Enfin, le troisième récit, génético-herméneutique, est celui de l'historien de fortune, ou plutôt l'historiographe, employé retraité de la CIA Nicholas Branch, un double de DeLillo¹¹⁸, dont la tâche est d'écrire l'histoire secrète¹¹⁹ de l'assassinat pour le compte de la CIA. Cette tâche, nous l'aurons compris, est à la mesure de son patronyme¹²⁰. Si, par l'entremise de Ferrie, DeLillo semble charitablement divulguer les rouages ou les clés de la structure de son roman, il n'en est évidemment rien car cette géométrie à trois vecteurs est insuffisante, pour ne pas dire sciemment réductrice. Nicholas Branch a nous, semble-t-il, droit à son propre vecteur¹²¹. Et que dire du lecteur ? Chaque nouveau lecteur de *Libra* promet de complexifier ce troisième vecteur par le nébuleux lot de configurations et d'intersections qu'il choisira de retenir.

¹¹⁵ Steffen Hantke propose une analyse remarquable de *Libra* en tant que « conspiracy fiction » dans son rapport à la représentation de l'Histoire. Steffen Hantke, *Conspiracy and Paranoia in Contemporary American Fiction, The Works of Don DeLillo and Joseph McElroy*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1994, 148-172.

¹¹⁶ C'est d'ailleurs le jour du deuxième anniversaire de la « baie des cochons » que les trois hommes mettent sur pied leur attentat (L 31). Green remarque qu'il y a à l'établissement du complot commun des divergences qui trahissent des approches divergentes de l'Histoire : « divergent ideas of history », Jeremy Green, « *Libra* » in John N. Duvall, (Ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, New York, Cambridge University Press, 2008, 94-107, p. 97.

¹¹⁷ « We need an event that will excite and shock the exile community, the whole country. We know Cuban intelligence has people in Miami. We want to set up an event that will make it appear they have struck the heart of our government » (L 27). C'est précisément parce qu'ils ont la présomption de croire qu'ils peuvent être maîtres de l'événement, que ce dernier ne résulte que d'un vouloir, que l'événement leur échappe et qu'il affirme l'autonomie de sa puissance.

¹¹⁸ « [Branch] is thus a figure representing some of DeLillo's own difficulties reconstructing the event », Timothy Melley, *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America*, Ithaca, Cornell University Press, 2000, p. 138.

¹¹⁹ Le caractère paradoxal de l'événement — apparaître dans sa disparition — est redoublé par la figure de Branch qui lui-même incarne un paradoxe : « Branch must perform two conflicting tasks: he must strive simultaneously to unearth secrets and to keep that history secret. His investigations therefore imply two seemingly contradictory positions: first, that in postmodern America nothing is secret; second, that the most essential information is always that which nobody shares », Mark Osteen, *American Magic and Dread. Don DeLillo's Dialogue with Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000, p. 153. Branch renferme un autre paradoxe puisqu'en attestant de l'échec d'une Histoire totalisante, il offre un récit « complet » (selon le mot de la note finale de DeLillo, le « Author's Note ») donc total qui le prémunit du chaos. John Johnston, *Multiplicity*, op. cit., p. 190-191.

¹²⁰ « the evidence keeps pouring in to his little home office, threatening to "branch out" endlessly », Peter Knight, *Conspiracy Culture*, op. cit., p. 109. Green l'analyse comme suit : « [Branch] aptly suggests both connection and division », Jeremy Green, « *Libra* », art. cit., p. 98. Cf. également Joseph Dewey, *Beyond Grief and Nothing*, op. cit., p. 100 et John Johnston, « Superlinear Fiction », art. cit., p. 339.

¹²¹ Johnston préfère lui aussi ne pas amalgamer la ligne Branch et ce troisième vecteur : « Branch's ultimately futile attempt to write an historical account of the assassination of President Kennedy thus constitutes another track or line, yet one still distinguishable from what Ferrie calls "the third line" », John Johnston, « Superlinear Fiction », art. cit., p. 323.

1.4. Excès de récits

L'excès d'intrigues, au sens où Ricoeur utilise ce terme¹²², est peut-être le phénomène le plus fascinant dans la *Libra* car il met en lumière de manière magistrale l'intrication qui existe entre l'événement et son écriture. C'est parce que les intrigues sont nombreuses qu'elles peuvent l'être davantage — *a fortiori* lorsque intrigues et complots ne font qu'un — et empêcher toute clôture : « La pluralité des horizons interdit pratiquement de constituer l'événement historique en un objet et impose d'y substituer une herméneutique sans fin dans le temps : la narration se redouble d'une narration des narrations »¹²³. En effet, *Libra* regorge de *lignes fictionnelles* qui, si elles se croisent et se recoupent, ne livrent jamais le nœud événementiel, ce centre O (« O » comme « Origine ») éternellement absent.

Il s'agira pour nous d'essayer de mettre à jour la concurrence de ces récits pour montrer que *Libra* se construit autour de forces narratives¹²⁴ qui jouent les unes contre les autres et que nous entendons ici comme autant de textes, de fictions. Avant de nous attarder sur chacun des récits, il faut encore préciser cette notion d'excès que nous interprétons de deux manières. Il y a d'abord l'excès de documents qui souligne le fait que l'événement, l'assassinat de JFK, ne manque pas d'éléments factuels à son « dossier » pour parvenir à son élucidation. En effet, nous allons voir que le flot d'information est continu et c'est précisément du fait de cet excès, *a priori* salubre, que l'élucidation est impossible. Cette dimension de l'excès correspond au leitmotiv dévolu aux sections sur Nicholas Branch : « The stuff keeps coming » (*L* 59, 378, 441). Si l'excès ici transparaît du fait de la répétition du syntagme, il s'intensifie encore par l'imprécision du terme « stuff » qui peut accueillir tout et n'importe quoi. La deuxième dimension de l'excès (davantage qualitative que quantitative) a trait aux faits eux-mêmes, ou plutôt à leur traitement : « The Curator is quick to respond, firm in his insistence on forwarding precisely the right document in an area of research marked by ambiguity and error, political bias, systematic fantasy » (*L* 15). Nous touchons ici

¹²² « l'intrigue est l'ensemble des combinaisons par lesquelles des événements sont transformés en histoire ou — corrélativement — une histoire est tirée d'événements. L'intrigue est le médiateur entre l'événement et l'histoire. [...] Un événement n'est pas seulement une occurrence, quelque chose qui arrive, mais une composante narrative », Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, *op. cit.*, p. 14.

¹²³ Jean-Luc Marion, *Étant donné*, *op. cit.*, p. 319.

¹²⁴ Pour Dewey, il s'agit littéralement d'une compétition : « *Libra* is more a theory about theorizing, a narrative about narrating, a plot about plotting. The novel foregrounds its own presence. Indeed, four writers/plotters — Win Everett, Lee Harvey Oswald, Nicholas Branch, and ultimately DeLillo himself — *contest* the narrative, and within the tension of their creative efforts DeLillo clarifies his own thematic concern: the therapeutic energy of the imagination able to accept, rather than resolve, uncertainty, instability, and mystery », Joseph Dewey, *Beyond Grief and Nothing*, *op. cit.*, p. 96 (nous soulignons).

à la question de l'interprétation dont nous pouvons dire qu'elle fonctionne telle une machine à vider le fait de ce qui le constitue comme tel. C'est la raison pour laquelle Branch s'impatiente : « He wants a thing to be what it is » (L 379).

1.4.1. Récit 1 : Nicholas Branch

Le rôle de Branch — ce « would-be panoptical reader [...] Homo documentarius »¹²⁵ — est bel et bien de synthétiser de l'hétérogène dans un *acte configurant*¹²⁶ qui donnerait à voir la cartographie de toutes les arborescences¹²⁷. À cet égard, il est assez troublant que l'historien Michael L. Kurtz¹²⁸, qui a consacré un ouvrage séminal à l'assassinat, *Crime of the Century* en 1982, ait été contraint de publier une deuxième monographie sur la question, probablement pas une seconde, intitulée *The JFK Assassination Debates. Lone Gunman versus Conspiracy*. Il justifie son ouvrage ainsi :

Those who have read my earlier work on the assassination, *Crime of the Century*, will recognize many significant changes in my interpretation of that event. The reason is simple: new evidence or recent interpretations of old evidence has convinced me to offer a new analysis¹²⁹.

Autrement dit, le témoignage de Kurtz vérifie encore aujourd'hui la tâche infinie de l'historien incarné par le personnage de Nicholas Branch, et renforce plus encore l'intrication de la fiction et de l'histoire. C'est parce que le flot d'informations sur l'assassinat refuse de s'estomper qu'historiens, véritables et fictifs, ne peuvent clore leur recherche¹³⁰ :

Branch must study everything. He is too deep to be selective. It is impossible to stop assembling data. [...] He has extensive and overlapping notes — notes in three-foot drifts, all these years of notes. But of actual finished prose, there is precious little. The stuff keeps coming. (L 59)

Seul dans son bureau, Branch est inondé de données en tout genre : « He sits in the data-spew of hundreds of lives » (L 15), « Paper everywhere » (L 184). Une vie entière n'y

¹²⁵ Bill Millard, « The Fable of the Ants: Myopic Interactions in DeLillo's *Libra* », *Postmodern Culture* 4.2 (Janvier 1994), §16, non paginé.

¹²⁶ « [L]'acte de l'intrigue [...] extrait une configuration d'une succession », Paul Ricœur, *Temps et récit I*, *op. cit.*, p. 129.

¹²⁷ Nous sommes tentés ici de faire référence au rhizome deleuzien mais nous ne nous y aventurons pas car d'autres l'ont fait avant nous. Cf. le chapitre « *Libra* et le rhizome du Rapport Warren » de la thèse de Florian Treguer, « Représentation critique et statut du signe », *op. cit.*, p. 340-353.

¹²⁸ Les personnes comme Kurtz figurent dans le roman de DeLillo : « [The Curator] sends new books all the time, each with a gleaming theory, supportable, assured » (L 59).

¹²⁹ Michael L. Kurtz, *The JFK Assassination Debates. Lone Gunman versus Conspiracy*, Lawrence, University Press of Texas, 2006, p. xiii. DeLillo avait raison quand il écrivait dans la postface de *Libra* intitulée « Author's Note » : « the tide of speculation that widens with the years » (L 458). C'est comme si plus le temps passait et moins l'événement faisait sens.

¹³⁰ Pour une idée chiffrée des publications sur l'assassinat, nous renvoyons à l'ouvrage de Gerald Posner, *Case Closed: Lee Harvey Oswald and the Assassination of JFK*, London, Warner-Little, Brown, 1993, p. xi.

suffirait pas : « Branch wonders if he ought to despair of ever getting to the end » (L 59)¹³¹. Mais à l'autre bout du continuum qui nous mène à l'excès, il y a le manque et l'absence. Branch erre sur cette ligne. Si le Rapport Warren en tant que trace de l'histoire officielle¹³², prétend tout consigner — « Everything is here » (L 181) — force est de constater que quelque chose manque pour que l'affaire puisse être classée. Mais n'est-ce pas là l'aporie dont l'historien ne peut se dépêtrer, prisonnier qu'il est d'une dialectique d'un trop-plein et d'un pas-assez de faits ? C'est encore White qui nous éclaire :

On the one hand, there are always more facts in the record than the historian can possibly include in his narrative representation of a given segment of the historical process. And so the historian must "interpret" his data by excluding certain facts from his account as irrelevant to his narrative purpose. On the other hand, in his effort to reconstruct "what happened" in any given period of history, the historian inevitably must include in his narrative an account of some event or complex of events for which the facts that would permit a plausible explanation of its occurrence are lacking¹³³.

Il faut ajouter à ces interrogations sur l'excès, la question de l'identité de la source¹³⁴ émettrice de ce flot continu. Tout ce qu'il reçoit provient d'une personne dont nous ne savons rien : « The Curator »¹³⁵ (L 14, 59, 298, 299, 378, 379, 441). Qui est-il ? À quoi sert-il ? Ce que nous savons c'est que le Curator a changé — « Branch is on his second Curator » (L 59) — ce qui signifie donc que le Curator est lui même choisi par un personnage encore plus mystérieux et plus haut placé. Toujours est-il que Branch à la fin du roman trahit une méfiance grandissante envers lui dans la mesure où ce qu'il reçoit est filtré : « Why are they withholding material from [Branch] as well ? There's something they aren't telling him. The Curator delays, lately, in filling certain requests for information, seems to ignore other requests completely. How much more is there? » (L 442). Puisque la source des informations est invérifiable, Branch est en droit de douter de la fiabilité des faits : « What prevents him from writing his history is not simply the proliferation of « evidence » but also a growing uncertainty about what counts as evidence — and thus, about might count as a cause »¹³⁶. L'identité mystérieuse de la source peut être interprétée comme une impossibilité de revenir à

¹³¹ Cela fait déjà plus de quinze ans qu'il y travaille : « He is in the fifteenth year of his labor » (L 14).

¹³² « the official encoding of the event by the Warren Commission », Michael J. Shapiro, *Reading the Postmodern*, op. cit., p. 69.

¹³³ Hayden White, *Tropics of Discourse*, op. cit., p. 51.

¹³⁴ Linda Hutcheon demande : « Which 'facts' make it into history? And whose facts? », Linda Hutcheon, *Politics of Postmodernism*, op. cit., p. 71.

¹³⁵ Soulignant la proximité phonétique entre « Curator — Creator », Happe voit dans figure mystérieuse une autre image de l'excès, une an-archè : « we are not told where the Curator gets his documents from [...]. The source is constantly receding, there is no traceable origin », François Happe, « "Jade Idols" and "Ruined Cities of Trivia": History and Fiction in DeLillo's *Libra* », *American Studies in Scandinavia* 28.1 (1996), 23-35, p. 29-30.

¹³⁶ Timothy Melley, *Empire of Conspiracy*, op. cit., p. 138. Voir également Peter Knight, *Conspiracy Culture*, op. cit., p. 112.

l'origine émettrice des informations, tout comme il est impossible de revenir à l'origine véritable du crime.

Le lien de parenté entre Histoire et fiction que nous évoquions plus haut se radicalise à la toute fin du roman lorsque Branch, continuant l'interminable énumération des documents qui lui parviennent, mentionne désormais non plus des éléments factuels — « “hard” fact »¹³⁷ — mais des *fictions-sur-les-faits* qui sont analysées comme des faits : « The Curator begins to send fiction, twenty-five years of novels and plays about the assassination. He sends feature films and documentaries. He sends transcripts of panel discussions and radio debates » (L 442). DeLillo pointe ironiquement vers son propre ouvrage que Branch sera amené à feuilleter un jour, si ce n'est pas déjà fait¹³⁸. Et si le lecteur pense que toutes les fictions ont été prises en compte c'est qu'il aura manqué la phrase suivante : « The Curator sends a special FBI report that includes detailed descriptions of the *dreams* of eyewitnesses following the assassination of Kennedy and the murder of Oswald » (L 441). L'italique dans le texte souligne d'un geste de métafiction, l'excès du projet de cette histoire secrète : « secret history of the assassination » (L 60). Cette dérive du fait jusqu'au rêve rend cette H/histoire inénarrable et les entrées métafictionnelles¹³⁹ ne font que redoubler¹⁴⁰ cette inénarrabilité.

1.4.2. Récit 2 : Win Everett Jr.

Pour Win Everett, architecte d'un complot supposément maîtrisé contre JFK, l'Histoire ne devrait poser aucun problème à être dite. Tous les rouages, aussi complexes puissent-ils être, doivent pouvoir être révélés et expliqués. Sa conception de l'Histoire n'est

¹³⁷ Dominick LaCapra, *History and Criticism*, op. cit., p. 18.

¹³⁸ « *Libra* can thus be understood as a *postmodern metaconspiracy* presenting its own theory of the Kennedy assassination and simultaneously excluding the possibility of a historiographical master explanation ever existing to bring the speculation surrounding Kennedy's end to an end », Klaus A. Uellenberg, *JFK: Profile in Literature*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2013, p. 21 (nous soulignons).

¹³⁹ Pour rappel, Waugh définit la métafiction ainsi : « *Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality », Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, New York, Methuen, 1984, p. 2. Le rapport à la métafiction dans *Libra* permet un rapprochement des thèses de Hutcheon, notamment de ce qu'elle nomme « historiographic metafiction » : « historiographic metafiction [...] keeps distinct its formal auto-representation and its historical context, and in so doing problematizes the very possibility of historical knowledge », Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, op. cit., p. 106. Wilcox rapproche *Libra* de cette catégorie, Leonard Wilcox, « Don DeLillo's *Libra* », art. cit., p. 338.

¹⁴⁰ C'est le propre de la métafiction : « The writing of the text as the most fundamentally problematic aspect of that text », Patricia Waugh, *Metafiction*, op. cit., p. 22.

pas étrangère à une certaine forme d'efficacité¹⁴¹. À l'entendre, le *récit* qu'il concocte dans le bureau improvisé qu'est sa cave (L 19) est simple, même s'il comporte de hauts risques :

We need an electrifying event [...]. We want to set up an attempt on the life of the President. We plan every step, design every incident leading up to the event. We put together a team, leave a dim trail. The evidence is ambiguous. But it points to the Cuban Intelligence Directorate.
(L 27-28)

Cette conception presque mécaniste de l'Histoire de la part d'Everett démontre que l'Histoire est affaire de maîtrise. Elle est un texte rigoureusement écrit, où rien ne dépasse, où chaque mot a été pesé. En effet, comme l'explique Dewey : « [Everett's] plot is history as it should be, with clean lines of responsibility and predictable consequence »¹⁴². Un fois le script écrit, il ne reste plus qu'à trouver l'acteur-cobaye — être littéralement de papier¹⁴³ — pour lui donner naissance dans le monde : « Mackey would find a model for the character Everett was in the process of creating. They wanted a name, a face, a bodily frame they might use to extend their fiction into the world » (L 50). Mais ce dont parle Dewey est l'idée chimérique d'Everett, ce que LaCapra appelle « [t]he dream of "total history" »¹⁴⁴. Everett se prend pour un super artisan de l'Histoire, il croit la diriger de main de maître :

He would put someone together, build an identity, a skein of persuasion and habit, ever so subtle. He wanted a man with believable quirks. He would create a shadowed room, the gunman's room, which investigators would eventually find, exposing each fact to relentless scrutiny, following each friend, relative, casual acquaintance into his own roomful of shadows. We lead more interesting lives than we think. We are characters in plots, without the compression and numinous sheen. Our lives, examined carefully in all their affinities and links, abound with suggestive meaning, with themes and involute turnings we have not allowed ourselves to see completely. He would show the secret symmetries in a nondescript life. (L 78)

Mais la maîtrise totale est impossible à cause notamment de tout ce qui relève du « non-historique », pour reprendre la terminologie de DeLillo, et qui correspond à la « third

¹⁴¹ Le fait qu'il enseigne l'histoire et l'économie dans une université (L 18) à la suite de son reclassement par la CIA, n'est probablement pas anodin. En tout cas, les motivations de Laurence Parmenter, dit « Larry », sont clairement économiques et financières : « He wanted Cuba back and the sooner the better? He had interests there. He had rights, claims, hidden financial involvement in a leasing company that had been working toward a huge land deal to facilitate oil drilling » (L 30).

¹⁴² Joseph Dewey, *Beyond Grief and Nothing*, op. cit., p. 96. Le film *JFK* d'Oliver Stone en faisant le choix de la conspiration rend compte de la même conception de l'Histoire. Voir à ce sujet Peter Knight, *Conspiracy Culture*, op. cit., p. 102-105.

¹⁴³ « Pocket litter. Win Everett was at work devising a general shape, a life. He would script a gunman out of ordinary dog-eared paper, the content of a wallet » (L 50).

¹⁴⁴ Dominick LaCapra, *History and Criticism*, op. cit., p. 25.

line » (L 340)¹⁴⁵ de cette géométrie variable de l'Histoire : « nonhistorical forces like dreams, coincidences, intuitions, the alignment of the heavenly bodies, all these things » (CDD 43).

Le secret du complot confère à l'entreprise meurtrière une force indéniable¹⁴⁶ qu'Everett surestime pourtant. En effet, la force du secret lui vient de la connaissance qu'il possède de ce secret et que ce dernier occulte. En réalité, et c'est là toute l'ironie de DeLillo à l'encontre de son personnage, le secret n'est pas le fait qu'il est à l'origine du complot, qu'il en est l'auteur¹⁴⁷, mais bien qu'Everett se voit lui-même pris dans les mailles d'un secret — un *Ur-secret* serions-nous tentés d'écrire — qui rend le sien caduque. Le secret qu'il croit détenir n'est rien à côté du secret dans lequel il est lui-même, à son insu, détenu. Mais ce secret, quel est-il ? Le secret, c'est l'événement :

The event *as* event is always intrinsically independent, yet it can only be identified within a structure of interdependent elements such as a plot. The plot is the secret ordering of the secret which is the event itself, an ordering that makes the secret public, endows it with a revelatory identity that makes it perceptible as such.¹⁴⁸

Ce qui assure l'indépendance de *l'événement-en-tant-que-secret*¹⁴⁹ repose sur le fait qu'il ne nous est pas donné par quelqu'un¹⁵⁰, mais il s'origine lui-même ou, pour le dire avec Romano : « L'événement [...] *est sa propre origine* »¹⁵¹. *Libra* le formule ainsi : « secrets build their own networks » (L 22) et « powerful events breed their own networks of inconsistencies » (L 300)¹⁵².

Everett se rend compte que le complot qu'il avait fabriqué lui échappait¹⁵³ principalement à cause d'Oswald qui se révèle alors être un être fragmenté et morcelé, une

¹⁴⁵ Pour Johnston, cette ligne est nécessairement plus complexe que les deux autres et nous comprenons aisément pourquoi. John Johnston, « Superlinear Fiction », art. cit., p. 322. Pour Peter Knight, le récit de Branch constitue une autre forme de « third line », Peter Knight, *Conspiracy Culture*, op. cit., p. 108.

¹⁴⁶ « Win is suspicious of any forces greater than himself; his secret plot is an attempt to increase his power over world events, to gain control over mystery, the unknown and the unpredictable », Douglas Keesey, *Don DeLillo*, op. cit., p. 154.

¹⁴⁷ « Like a meticulous novelist storyboarding a massive plotline », Joseph Dewey, *Beyond Grief and Nothing*, op. cit., p. 96. Lentricchia le caractérise ainsi : « The original plotter (one Win Everett) sees himself as something of a novelist/playwright who has scripted a fiction », in Frank Lentricchia (Ed.), « *Libra* as Postmodern Critique », *Introducing Don DeLillo*, Durham, Duke University Press, 1991, 193-215, p. 206 ; Glen Thomas, « History, Biography », art. cit., p. 109.

¹⁴⁸ José Liste Noya, « Naming the Secret », art. cit., p. 256.

¹⁴⁹ Jacques Derrida, *Dire l'événement*, op. cit., p. 105.

¹⁵⁰ « L'événement, je peux l'attendre (quoique le plus souvent il me surprenne), je peux m'en souvenir (ou l'oublier), *je ne puis ni le faire, ni le produire, ni le provoquer* », Jean-Luc Marion, *Étant Donné*, op. cit., p. 226 (nous soulignons).

¹⁵¹ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 60.

¹⁵² Ce dernier énoncé figure dans le roman et dans l'essai (AB 22).

¹⁵³ Thomas souligne néanmoins que cette fiction n'est pas totalement gouvernée par Everett : « Yet Everett is not the sole creator of the plan: "This plan speaks to something deep inside me. It has a powerful logic. I've felt it

entité beaucoup trop éparse pour qu'elle épouse totalement et parfaitement les contours du moule de la fiction. Le personnage principal de sa fiction à venir était déjà en somme le protagoniste *in medias res* de la fiction qu'il se façonnait. En effet, comment un sujet, aussi aliéné fût-il, pourrait-il correspondre¹⁵⁴ à un scénario totalement prédéterminé ? Il faudrait pour cela compter sur une complicité inébranlable du réel. Or c'est impossible. À cette question, deux réponses peuvent être apportées et ce, conjointement par les « essais » de DeLillo. D'abord, au sujet d'Oswald et de ce qu'il nomme le « secret self » (AB 24). Il s'agit, nous venons de l'évoquer, des différentes identités qui composent l'être-Oswald. Enfin, DeLillo, dans une conception qui dépasse la simple figure d'Oswald, rend hommage au sujet dans toute sa mystérieuse complexité face à l'énormité de l'Histoire : « Against the force of history, so powerful, visible and real, the novelist poses the idiosyncratic self. Here it is, sly, mazed, mercurial, scared half-crazy. It is also free and undivided, the only thing that can match the enormous dimensions of social reality » (PH 62). L'insondabilité de l'Histoire semble en effet refléter l'insondabilité même de l'homme : « *Libra's* awesome historical sublime may simply have its roots in the related sublime of consciousness itself, and the impossibility of understanding the latter is writ large in the impossibility of encompassing the former »¹⁵⁵. C'est sur le cas de cet homme incarné par Oswald qu'il faut maintenant nous pencher.

1.4.3. Récit 3 : Lee Harvey Oswald

Lee Harvey Oswald porte à son paroxysme l'expression ricœurienne selon laquelle l'homme est un « être enchevêtré dans des histoires »¹⁵⁶ dans la mesure où il écrit tout autant qu'il est écrit¹⁵⁷ par le complot fomenté par Everett. L'image d'Oswald est celle d'une intersection de plusieurs forces antagonistes qui définissent pour de nombreux critiques le sujet postmoderne¹⁵⁸. Pour Wilcox Oswald émerge tel un point nodal : « not so much as a

unfolding for weeks, like a dream whose meaning slowly becomes apparent" (L 28). The plot is therefore simultaneously Everett's and yet not his; it "speaks to him" in a voice of its own, and its meaning only "slowly becomes apparent" as in a dream, which indicates, perhaps, that the plot itself is generated outside of and separate from Everett, somehow simultaneously his and yet not his », Glen Thomas, « History, Biography », art. cit., p. 109-110.

¹⁵⁴ Mailer utilise lui une métaphore violente, celle de l'écartèlement : « Oswald was forever being put on a bed of Procrustes to fit the dimensions of a plot », Norman Mailer, *Oswald's Tale*, op. cit., p. 350.

¹⁵⁵ Stephen Bernstein, « *Libra* and the Historical Sublime », art. cit., §24.

¹⁵⁶ Paul Ricœur, *Temps et récit I*, op. cit., p. 143.

¹⁵⁷ Littéralement pour Mott : « Actually the "scripted person" [by Everett] exists on the same level with Oswald. Oswald's beliefs, his desires, and dreams are all "scripted": they all exist as texts — documentary evidence, so much pocket litter », Christopher Mott, « *Libra* and the Subject of History », art. cit., p. 139.

¹⁵⁸ « In this respect, Oswald in DeLillo's *Libra* can be read as paradigmatic of the situation of postmodern subjectivity », Thomas Carmichael, « Lee Harvey Oswald », art. cit., p. 211.

historical subject in the traditional sense but as a postmodern subject, a nodal point in a series of endlessly dispersed images and media voices »¹⁵⁹. Pour Michael, Oswald incarne aussi une convergence mais cette fois de forces : « a more postmodern notion of the subject as a function of various historical, social, cultural, and economical forces and power relations »¹⁶⁰. Pour Jeremy Green, le centre névralgique du roman est bel et bien Oswald en tant qu'il demeure une figure du mystère¹⁶¹. Ce mystère est d'ailleurs littérialisé par les photos de l'autopsie où les cicatrices sur le corps d'Oswald dessinent la lettre Y (*L* 299). Oswald par le mystère de son histoire, par l'excès des éléments complexes qui le caractérisent, est un événement au même titre que l'assassinat lui-même. Johnston¹⁶² choisit de le définir à partir du cadre théorique de l'événement deleuzien. Oswald est, pour lui, le « précurseur sombre » : « Oswald as a simulacrum — a double or a copy without an original — [...] brings a number of heterogeneous series into a state of resonance »¹⁶³. La métaphore du centre toujours fuyant à laquelle nous tenons résonne en filigrane ici. Un autre critique, Carmichael¹⁶⁴, choisit quant à lui une entrée derridienne en associant Oswald au concept de « différance », et pour ce faire, insiste sur la dimension décentrée et textuelle d'Oswald¹⁶⁵ et métatextuelle de *Libra*. Il relie son analyse à l'énoncé récurrent du récit qui caractérise la conscience d'Oswald : « There is a world inside the world » (*L* 13, 47, 153, 277). Autrement dit, Oswald concentre en lui un foisonnement qui se ramasse en un point nodal qui inexorablement nous échappe. Il nous faut déterminer comment se compose cet excès qui apparaît irréprésentable ou, pour le dire autrement, apparaît irrécupérable dans un geste unifiant car un tel geste ne le ferait que disparaître.

Oswald est caractérisé par une espèce de multiplicité interne qui le prémunit contre toute stabilisation. Il est un sujet aux multiples visages et à l'identité exponentielle qui n'a d'égale que la multiplicité des personnages qui s'affairent autour de lui pour le façonner. Même Branch constate qu'il a littéralement affaire à : « multiple Oswald » (*L* 300). Il s'agit à

¹⁵⁹ Leonard Wilcox, « Don DeLillo's *Libra* », art. cit., p. 343.

¹⁶⁰ Magali Cornier Michael, « The Political Paradox within Don DeLillo's *Libra* », *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 35.3 (Printemps 1994), 146-156, p. 151.

¹⁶¹ « [DeLillo] puts the enigma of Oswald at the center of his novel », Jeremy Green, « *Libra* », *op. cit.*, p. 97. Voir également Joseph Dewey, *Beyond Grief and Nothing*, *op. cit.*, p. 94 et Frank Lentricchia, « *Libra* as Postmodern Critique », art. cit., p. 203.

¹⁶² John Johnston, « Superlinear Fiction », art. cit., p. 335-339.

¹⁶³ John Johnston, « Superlinear Fiction », art. cit., p. 335.

¹⁶⁴ Thomas Carmichael, « Lee Harvey Oswald », art. cit., p. 211.

¹⁶⁵ « Oswald's tortured texts are original representations of the necessarily failed effort to create a self-present voice in postmodern history. Understood in the context of his concern with the subject in history, DeLillo's intertextual appropriation of Oswald's language in *Libra* through quotations from exhibits in the Warren Report serves to demonstrate that the play of *différance* exerts its full force at the level of the originary locus of signification in history », Thomas Carmichael, « Lee Harvey Oswald », art. cit., p. 209.

cet endroit du récit d'une multiplicité primaire puisqu'il est question des caractéristiques physiques d'Oswald : « Oswald's eyes are gray, they are blue, they are brown. He is five feet nine, five feet ten, five feet eleven. He is right-handed, he is left-handed. He drives a car, he does not. He is a crack shot and a dud » (L 300)¹⁶⁶. Or même de telles données élémentaires que consigne sans mal tout document d'identité posent problème. Même sa photographie est problématique¹⁶⁷. Mott compare Oswald à une sorte de tourbillon : « vertiginous whirl of roles and identities »¹⁶⁸. Mais Oswald n'est pas seulement multiple dans la fonction utilitariste qu'il reçoit des conspirationnistes, sa pluralité subjective lui provient également de sa propre propension à se créer des *alias*, à s'inventer des noms et des rôles, à jouer le jeu de sa propre fictionnalité¹⁶⁹. C'est dire la surprise d'Everett et sa bande lorsqu'ils découvrent que le sujet — « They talked about Oswald as the subject » (L 137)¹⁷⁰ — qui fera et sera l'objet de manipulations secrètes est en réalité, *déjà*, un être démultiplié par les fictions dont il s'est fait le « sujet » : « It was no longer possible to hide from the fact that Lee Oswald existed independent of the plot » (L 178). C'est là toute l'ironie autour de la textualité et de la scriptibilité même d'Oswald car c'est en voulant se procurer un échantillon de son écriture pour parfaire leur héros de papier que les conspirationnistes apprennent qu'Oswald les a devancés en matière d'écriture et de scénarii puisqu'il porte en réalité plusieurs noms¹⁷¹ qu'il utilise selon les circonstances : « Oswald had names. He had his own names. He had variations of names. He had forged documents. Why was Everett playing in his basement with

¹⁶⁶ Voir également (AB 24).

¹⁶⁷ « Oswald even looks like different people from one photograph to the next. He is solid, frail, thin-lipped, broad-featured, extroverted, shy and bank-clerkish, all, with the columned neck of a fullback. He looks like everybody. In two photos taken in the military he is a grim killer and a baby-face hero. In another photo he sits in profile with a group of fellow Marines on a rattan mat under palm trees. Four or five men face the camera. They all look like Oswald. Branch thinks they look more like Oswald than the figure in profile, officially identified as him » (L 300). Voir à ce sujet la thèse conspirationniste de Jack White que cite Peter Knight, *Conspiracy Culture*, op. cit., p. 91.

¹⁶⁸ Christopher Mott, « *Libra* and the Subject of History », art. cit., p. 140 ; Magali Cornier Michael, « The Political Paradox », art. cit., p. 151. Cf. également Thomas dont l'analyse psychanalytique est la plus poussée : « Oswald is therefore split and dispersed, simultaneously occupying multiple enunciative sites », Glen Thomas, « History, Biography », art. cit., p. 112. Voir enfin le chapitre « Totem, Taboo, and the Breakdown of Metanarrative » pour une approche psychanalyste à partir du meurtre du père-Kennedy et du sacrifice du fils-Oswald. David Cowart, *The Physics of Language*, op. cit., p. 106-110.

¹⁶⁹ « He is not an actor so much as he is a character, a fictional character who first emerges as such in the year 1957 » (AB 24).

¹⁷⁰ DeLillo joue constamment sur le double sens de « subject ». Oswald est un sujet en tant qu'il est une personne unique et qu'il cherche à être le maître de son destin. Mais il est aussi un sujet au sens de *sub-jectum* c'est-à-dire qu'il est assujéti à une instance qui l'embrasse et le dépasse. Il devient alors *le sujet de*, le pantin des complots mis en place par Win Everett, le vétéran de la CIA. Mott résume cette contradiction en ces termes : « This is the contradiction between the image of the free-determining individual from whose success America grows stronger and the interpellation of the individual into a regimented position in which she or he will be ordered to give up his or her life. This is the contradiction between the autonomous and unique person and the culturally determined subject position » Christopher Mott, « *Libra* and the Subject of History », art. cit., p. 136.

¹⁷¹ Certains de ces *alias* sont énumérés par DeLillo dans *Libra* (L 179-180) ainsi que dans le chapitre « The Secret Self » de son essai (AB 24).

scissors and paste? Oswald has his own copying method, his own implements of forgery » (L 180). Il se fait appeler « Alek » (L 199) à Minsk. Il répond au nom de « Hidell » lorsqu'il séjourne sur la base américaine de Marines à Atsugi au Japon.

La figure du double est par ailleurs renforcée par les contradictions d'Oswald comme le résume bien Willman : « Oswald the Marxist-Marine or consumer-communist »¹⁷². Sur le plan politique, par exemple, son long séjour en U.R.S.S. n'est possible que par son enrôlement dans les Marines¹⁷³. Mais son passage à l'ennemi se révélera être un désenchantement. À Moscou, les informations secrètes sur les avions espions U2 desquelles il est en possession ne le rendent aucunement indispensable aux Soviétiques. Puis, envoyé pour travailler à Minsk, il renoue avec le format d'une vie de prolétaire qu'il croyait avoir laissée derrière lui aux États-Unis, celle où il était « a zero in the system » (L 40, 106, 151, 357) et que ses lectures marxistes lui permettaient d'endurer. Il retourne aux États-Unis, désormais marié à Marina, aussi pauvre et misérable qu'au départ. Aspirant à plus de grandeur, à cette centralité¹⁷⁴ que seule l'Histoire serait en mesure de lui octroyer, de retour à Dallas, il tente d'assassiner le Général Edwin T. Walker, figure raciste de l'extrême droite. Jadis espion pour les Russes, il est rattrapé par le complot qui fera de lui un espion américain pour le FBI.

La question des coïncidences — « multiple patterns of coincidence »¹⁷⁵ — est primordiale dans l'appréhension du personnage Oswald. Le terme coïncidence¹⁷⁶ dans *Libra* est l'autre nom du hasard¹⁷⁷, de la contingence et du chaos. Chacun de ces termes s'inscrit en

¹⁷² Skip Willman, « Art After Dealey Plaza: DeLillo's *Libra* », *Modern Fiction Studies* 45.3 (Automne 1999), 621-640, p. 630.

¹⁷³ Sur les contradictions d'Oswald propres aux idéologies soviétiques et américaines, se référer à Christopher Mott, « *Libra* and the Subject of History », art. cit., p. 137-138.

¹⁷⁴ « yearning for centrality », Stacey Olster, « A Mother (and a Son, and a Brother, and a Wife, et al.) in History: Stories Galore in *Libra* and the Warren Commission Report », in John N. Duvall (Ed.), *Productive Postmodernism: Consuming Histories and Cultural Studies*. With an afterword by Linda Hutcheon, Albany, State University New York Press, 2002, 43-60, p. 50.

¹⁷⁵ John Johnston, « Superlinear Fiction », art. cit., p. 325.

¹⁷⁶ Comme l'explique Ferrie : « There's no such a *thing* as coincidence. We don't know what to call it, so we say coincidence. It happens because you make it happen » (L 384). Pour Knight coïncidence et conspiration se fondent : « [The third line] suggests that, at a fundamental level, the conspiratorial has become inseparable from the coincidental, or, more accurately, that we need to read coincidences *as if* they were signs of a conspiracy, without necessarily equating the two », Peter Knight, *Conspiracy Culture*, op. cit., p. 108. Green remarque : « coincidences involve random occurrences, which those of paranoid disposition cannot help but see as plotted », Jeremy Green, « *Libra* », art. cit., p. 100.

¹⁷⁷ Pour DeLillo, coïncidence et hasard étaient de la partie ce jour funeste de 1963 : « Oswald would not have walked two blocks to shoot at the president. But the president came to him », Don DeLillo, « The Fictional Man », in Mark C. Carnes (Ed.), *Novel History: Historians and Novelists Confront America's Past (and Each Other)*, New York, Simon & Schuster, 2001, 91-92, p. 92 [désormais noté (FM)]. DeLillo explique : « instead of stepping into history, [Oswald] stepped out of it and entered the realm of phantasy. That he actually became the murderer of Kennedy is in my view due to an extraordinary coincidence: since the presidential motorcade passed the building where Oswald worked, he could not possibly resist the opportunity. I think in the end his deed was

faux contre l'Histoire. Chacun lui conteste son étiologie autoritaire et auctoriale : « You're a quirk of history. You're a coincidence » (L 330) lance Ferrie à Oswald. Mais il y aura toujours quelqu'un — Ferrie justement — pour rediriger une coïncidence dans le giron de la cause et de l'effet, de l'intrigue, de l'intention donc de la conspiration car, comme l'explique DeLillo, le chaos dérange : « Some people prefer to believe in conspiracy because they are made anxious by random acts. Believing in conspiracy is almost comforting because, in a sense, a conspiracy is a story we tell each other to ward off the dread of chaotic random acts » (CDD 51).

La coïncidence se décline notamment par l'astrologie¹⁷⁸ (L 175) qui permet d'organiser l'événement-Oswald en une narration destinale¹⁷⁹ — « Destiny is larger than facts or events. It is something to believe outside the ordinary borders of the senses, with God so distant from our lives » (L 204)¹⁸⁰. Mais elle a aussi pour but de renforcer la thématique du double, propice à contenir les contradictions internes d'Oswald et les forces contraires qui s'exercent sur lui. DeLillo défend le titre de son roman ainsi : « Libra was Oswald's sign, and because Libra refers to the scales, it seemed appropriate to a man who harbored contradictions and could tilt either way » (CDD 63). Clay Shaw explique en présence d'Oswald et de Ferrie : « Poised to make the dangerous leap. Either way, balance is the key » (L 315). Oswald est, selon la formule de Lentricchia, l'une des plus célèbres au sujet de *Libra* : « an undecidable intention waiting to be decided »¹⁸¹. Autrement dit, Oswald articule parfaitement cet impossible équilibre à négocier entre d'une part ce qui arrive « purement » pour ainsi dire et d'autre part ce qui est provoqué¹⁸², entre le hasard et la nécessité. L'astrologie est à sa manière une autre vérité sur l'événement-Oswald, une vérité émise hors de l'Histoire :

an act of self-realization », Brigitte Desalm, « Masse, Macht und die Eleganz der Sätze » [Masses, Power and the Elegance of Sentences], *Koelner Stadtanzeiger* (27 octobre 1992). Translated back by Tilo Zimmermann. http://perival.com/delillo/interview_desalm_1992.html Voir aussi Glenn Thomas, « History, Biography », art. cit., p. 109.

¹⁷⁸ La réflexion la plus poussée sur ce thème est celle de Skip Willman, « Art After Dealey », art. cit., p. 630-637. Il montre à l'aide d'Adorno comment l'astrologie réconcilie les théories de la conspiration et celle de la contingence, deux visions antinomiques de la réalité sociale, en leur octroyant un sens métaphysique. Pour compléter cette thématique, nous renvoyons aux lectures suivantes : Stephen Bernstein, « *Libra* and the Historical Sublime », art. cit., §13 ; Frank Lentricchia, « *Libra* as Postmodern Critique », art. cit., p. 202 ; Glen Thomas, « History, Biography », art. cit., p. 113 ; David Cowart, *The Physics of Language*, op. cit., p. 104. Joseph Dewey, *Beyond Grief and Nothing*, op. cit., p. 101-102 ; Skip Willman, « Traversing the Fantasies of the JFK Assassination: Conspiracy and Contingency in Don DeLillo's *Libra* », *Contemporary Literature* 39.3 (Automne 1998), 405-433, p. 431.

¹⁷⁹ Lentricchia qualifie *Libra* ainsi : « fiction of social destiny », Frank Lentricchia, « *Libra* as Postmodern Critique », art. cit., p. 197.

¹⁸⁰ C'est encore la question de la *scriptibilité* (astrale cette fois) d'Oswald qui resurgit.

¹⁸¹ Frank Lentricchia, « *Libra* as Postmodern Critique », art. cit., p. 201.

¹⁸² « engineered events and happenstance », Bill Millard, « The Fable of the Ants », art. cit., §14.

« Astrology is the language of the night sky, of starry aspect and position, the truth at the edge of human affairs » (L 175)¹⁸³.

La figure du double¹⁸⁴ est suggérée à maintes reprises par des formules du type « He saw himself » comme dans l'exemple suivant : « He saw himself writing this story for *Life* or *Look*, the tale of an ex-Marine who has penetrated the heart of the Soviet Union » (L 206)¹⁸⁵. En effet, Oswald ne voit pas le monde, il se voit dans le monde ; il est son propre spectateur. « Oswald vit et se regarde vivre » écrit Happe¹⁸⁶. Il est le spectateur d'un autre en lui qui est acteur : « He saw himself as part of something vast and sweeping. He was a product of a sweeping history » (L 41). Cette subjectivité par procuration qui donne lieu à une personnalité clivée se fonde sur la poursuite chimérique d'une identité seulement à portée de main dès lors qu'elle est abandonnée à l'Histoire¹⁸⁷ : « History means to merge. The purpose of history is to climb out of your skin » (L 101)¹⁸⁸. Il nous faut penser l'idée paradoxale selon laquelle Oswald doit cesser d'être celui qu'il est pour devenir celui qu'il sera. La renaissance implique en effet une mort.

Cette subjectivité par procuration transparait à partir des parallèles qu'Oswald établit entre sa vie et celle de Kennedy¹⁸⁹ (L 336, 371). Les nombreuses références cinématographiques (L 93), et ce dès les premières pages : « Thursday nights he watched crime shows. *Racket Squad*, *Dragnet*, etc. » (L 5), se chargent de rendre encore plus scintillant le rôle historique qu'Oswald s'est taillé sur mesure : « For Oswald representation becomes the guarantor of a reality that is a ghost to itself. He becomes a character in his own life that is populated with cinematic representations »¹⁹⁰. Le script ou, et cela revient au même, les variations de ce dernier ont déjà été écrites. Il vit dans une persona qui lui préexiste et qui vit donc au devant de lui et vers laquelle il court inexorablement : « Lee tries to record the story

¹⁸³ « Astrology is a symptomatic response to the inability to master the operations of the social totality [...] Ironically, DeLillo's mobilization of discredited and "irrational" notion of astrology delivers the novel from the "imaginary resolutions" and comforting "guarantees" of both conspiracy and contingency theories », Skip Willman, « Traversing the Fantasies », art. cit., p. 431.

¹⁸⁴ « Oswald was his own double » (AB 24).

¹⁸⁵ DeLillo utilise la formule « third-person delirium » (FM 92)

¹⁸⁶ François Happe, *Don DeLillo. La fiction contre les systèmes*, Paris, Belin, 2000, p. 91.

¹⁸⁷ « [Oswald] hopes to achieve a sense of self by submerging it in history », David Cowart, *The Physics of Language*, op. cit., p. 106. « seeking self-annihilation and fulfillment in the magical third », Frank Lentricchia, « *Libra* as Postmodern Critique », art. cit., p. 198.

¹⁸⁸ « Life is hostile, he believed. The struggle is to merge your life with the greater tide of history » (L 87). Cf. aussi l'épigraphe de *Libra* qui est tiré d'une lettre d'Oswald à son frère : « Happiness is taking part in the struggle, where there is no borderline between one's own personal world, and the world in general » (L 1).

¹⁸⁹ Frank Lentricchia, « *Libra* as Postmodern Critique », art. cit., p. 198 ; Christopher Mott, « *Libra* and the Subject of History », art. cit., p. 139 ; Douglas Keesey, *Don DeLillo*, op. cit., p. 166.

¹⁹⁰ Peter Knight, *Conspiracy Culture*, op. cit., p. 112.

of his heroism before he has done anything of historic importance, as if he could write himself into a major role in world events »¹⁹¹. Peu de temps avant la date fatidique, les deux films qu'il regarde à la télévision, *Suddenly* (1954) et *We Were Strangers* (1949), ne lui parlent que trop. Si le sentiment d'une filiation avec le premier — Frank Sinatra interprète l'assassin d'un président — est manifeste, « He felt connected to the events on the screen » (L 370), le second achèvera le processus d'identification : « Lee felt he was in the middle of his own movie » (L 370)¹⁹². Il sombre inexorablement dans un autre monde, ce monde où il est lui tout en étant un autre : « The powerful world of Oswald-hero » (L 46). Il est ce héros-zéro¹⁹³ qu'il deviendra lorsque son nom de Lee Oswald s'habillera de la particule de l'Histoire, celle qui vient s'insérer au cœur de l'identité, « Lee Harvey Oswald » : « Once you did something notorious, they tagged you with an extra name, a middle name that was ordinarily never used [...] It already sounded historic » (L 198)¹⁹⁴. Le mot de la fin revient à DeLillo :

In a way, *Libra* uses elements of history, but also becomes a novel about the opposing flow of these forces in our lives. Think of Oswald the defector, the political activist, the earnest student of history. I think in the end he became a fictional character in his own life. He slipped out of history's skin. Long before a writer would imagine him as a figure in a novel, Oswald began to suspend reality and to pursue the dream release fiction represents — a chance to collapse history and shape another kind of truth. (FM 92)

Comme pour couronner dans l'Histoire le lien phantasmé entre l'assassin présumé et sa victime, la mort des deux hommes sera immortalisée dans les archives visuelles de l'Amérique. Dans *Libra*, DeLillo intègre la scène du meurtre d'Oswald par Jack Ruby. Et comme en prévision du film sur l'assassinat de Kennedy, sa mort est retransmise en direct sur les écrans des foyers américains. Une fois de plus c'est le thème du double¹⁹⁵ qui revient : « He could see himself shot as the camera caught it. Through the pain he watched TV [...] Through the pain, through the losing of sensation except where it hurt, Lee watched himself react to the auguring heat of the bullet » (L 4 39)¹⁹⁶. Oswald se regarde à la télévision en train de mourir.

¹⁹¹ Douglas Keesey, *Don DeLillo, op. cit.*, p. 159 ; Christopher Mott, « *Libra* and the Subject of History », art. cit., p. 139.

¹⁹² « Why did Oswald shoot at, if not kill John Kennedy? What movies had *he* been seeing? *Libra* repeatedly forces those questions upon us », Frank Lentricchia, « *Libra* as Postmodern Critique », art. cit., p. 199.

¹⁹³ « Ultimately, then, Lee Harvey Oswald does not exist. Or, more accurately, "Lee Harvey Oswald" is a signifier with no referent, or at best a signifier whose referent is a zero in the system », Marc Schuster, *Don DeLillo, Jean Baudrillard, and the Consumer Conundrum*, Youngstown, Cambria Press, 2008, 93-110, p. 107.

¹⁹⁴ Pour Keesey, le meurtre s'apparente à l'objet de consommation par excellence : « Lee sees himself moving toward the assassination of President Kennedy the way "a chopping cart roll[s] slowly out of an alley" », Douglas Keesey, *Don DeLillo, op. cit.*, p. 165.

¹⁹⁵ « Oswald is therefore dead and yet not dead, depicted as watching the spectacle of himself dying, so that death is not a metaphysical epiphany but another locus of dispersal and doubling », Glen Thomas, « History, Biography », art. cit., p. 116.

¹⁹⁶ Green voit dans ce passage la fin de la subjectivité : « Having, as far as possible, arrived at the symbolic place of knowledge, the place from which he is seen, he must, it seems, be divided into two, a suffering body and a

Ce moment unique où l'ironie bat son plein puisqu'Oswald survie à sa propre mort contraste avec l'irréversible fin du président Kennedy.

1.5. L'événement Zapruder

Il est difficile de parler de l'assassinat sans évoquer l'enregistrement amateur d'Abraham Zapruder (1905-1970). Pour Knight, et Lentricchia¹⁹⁷ avant lui, l'assassinat est l'építome même de l'événement prototypique de la postmodernité : « In effect, in DeLillo's work the Kennedy assassination functions as the primal scene of postmodernism, a symbolically necessary but imagined origin of the 'society of the spectacle' that America has come to inhabit »¹⁹⁸. Les termes de Peter Knight sont forts puisqu'en suggérant un point-d'origine, il pose inévitablement la question d'une fracture dans l'histoire des États-Unis¹⁹⁹ car il y a bien deux Amériques, celle d'avant et celle d'après le 22 novembre 1963, et écrire dans une ou dans l'autre ne revient pas du tout au même²⁰⁰.

S'intéresser au moment paroxystique du roman²⁰¹, le chapitre de l'assassinat, revient à constater que le récit de l'événement est entrecoupé — à la manière d'une interférence qui peut se lire comme un parasitage textuel — des directives et interventions par « walkie talkie » des voix qui assurent la sécurité du président : « *Advise keep crowds behind barricades. They are getting in the street here* » (L 393) et « *Advise approaching Main go real slow speed* » (L 393). Technologie au service de la supervision et du bon déroulement des opérations, les « walkie-talkie » accroissent la confusion : « *Dallas One. Repeat. I didn't get all of it* » (L 397). Bien entendu cette défaillance de la technologie qui trahit ici l'incapacité de la récupération totale, s'offre au lecteur comme l'avant-gout d'une défaillance plus significative — dans son infaillibilité même —, celle de l'enregistrement Zapruder. Cette défaillance exaspérante est à l'origine de l'interrogation de Jean-Baptiste Thoret : « Mais que

spectator of that suffering, a condition in which subjectivity collapses », Jeremy Green, « *Libra* », art. cit., p. 107.

¹⁹⁷ Frank Lentricchia, « *Libra* as Postmodern Critique », art. cit., p. 193-215.

¹⁹⁸ Peter Knight, « DeLillo, Postmodernism », art. cit., p. 34.

¹⁹⁹ « For many Americans recent history is divided into before and after the Kennedy assassination [...] For a generation of Americans the flashbulb memory of where they were when the President was shot become a defining moment », Peter Knight, *Conspiracy Culture*, op. cit., p. 78-79.

²⁰⁰ « I don't think my books could have been written in the world that existed before the Kennedy assassination. [...] It's conceivable that this made me the writer I am — for better or for worse », Vince Passaro, « Dangerous Don DeLillo », *New York Times Magazine* (19 mai 1991), 36-38, 76-77, p. 36. Accès en ligne le 14 juillet 2014. URL : <http://www.nytimes.com/books/97/03/16/lifetimes/del-v-dangerous.html>

²⁰¹ Nous y reviendrons plus amplement dans la troisième partie.

manquait-il aux images de l'assassinat de Kennedy ? »²⁰². Le film de l'assassinat promettait de révéler l'événement et d'offrir aux Américains une lisibilité totale de l'événement (notamment grâce à la « dot theory » (AB 21-22)²⁰³), et par conséquent la possibilité de faire enfin leur deuil. Or il n'en fut rien, *le film a tué l'événement*²⁰⁴ : « [I]n the end, explique DeLillo, the film has become our major emblem of uncertainty and chaos » (AB 24)²⁰⁵. Plusieurs critiques de l'œuvre de DeLillo insistent sur le fait que cet événement a représenté une césure épistémologique. Il en est de même pour certains historiens comme David R. Wrone, qui dans son ouvrage sur l'enregistrement Zapruder, explique cette césure à l'échelle de la nation : « Would things have been different had JFK not been killed? We will never know. But we do know that the events of November 22, 1963, stole from America both optimism and innocence, losses that succeeding events only deepened, forever framing JFK's death as the *doorway* to these terrible times » (nous soulignons)²⁰⁶. C'est le mot « doorway » qui doit nous arrêter ici dans la mesure où l'assassinat corrobore l'idée elle-même expliquée par DeLillo : « The subsequent assassinations and attempted assassinations all seem part of the events of November 22nd » (CDD 42). L'événement n'a donc pas simplement remis en question la définition de ce que pourrait être une violence américaine, il a par ailleurs prolongé cette violence : « Dallas remains unique in its complexity and ambiguity, in the sinister links, the doublings, the organized deceptions, but we tend to see it now as simply the first of a chain of what we might call instances of violence » (AB 24). L'assassinat fonctionne tel un « prototype » à partir duquel DeLillo retravaille le matériau qu'est l'événement dans son œuvre.

²⁰² Jean-Baptiste Thoret, *26 secondes, l'Amérique éclaboussée*, Pertuis, Rouge Profond, 2003, p. 83.

²⁰³ La dernière édition américaine de *Libra* est agrémentée d'une introduction rédigée par DeLillo lui-même en mai 2005 dans laquelle il revient sur la technologie en évoquant cette fois la dimension acoustique du passé : « [Technology] has the capacity to reclaim the past — specifically, in this case, a single elusive moment trapped in the grooves of an old dictaphone belt. There have been decades of photoanalysis, ballistics tests and other forms of forensic investigation. There is today, in the works, a digital scanning apparatus that may finally answer a central question still hovering over the blood-splattered limousine. This device will map the sound recorded, accidentally, through an open microphone on a police motorcycle, supposedly when the shots were fired. These sounds were transmitted, instantaneously, to a control room at Dallas police headquarters, where all radio traffic was routinely recorded », Don DeLillo, *Libra* (with a new introduction by the author), New York, Penguin Books, 2006, p. viii-ix.

²⁰⁴ Déjà le rapprochement entre le « shooting » de l'appareil photo et de l'arme à feu nous est promis dans la juxtaposition des deux objets : « men with Nikons, Roliflexes, newsreel cameras, radiophones, automatic rifles, shotguns, service revolvers and the codes for launching a nuclear strike » (L 392).

²⁰⁵ Cette phrase est reprise dans *Libra* : « Experts have scrutinized every murky nuance of the Zapruder film. It is the basic timing evidence of the assassination and a major emblem of uncertainty and chaos » (L 441).

²⁰⁶ « [...] But while we cannot change the past or bring back JFK, we can redeem that past and resurrect our own honor by taking another unflinching look at what actually happened, by following the evidence wherever it takes us, and by fearlessly challenging false reports and stories », David R. Wrone, *The Zapruder Film. Reframing JFK's Assassination*, Lawrence, University Press of Kansas, 2003, p. 5.

Les événements sont étroitement liés à l'image : « The fact that it could happen. The fact that it was on film. The fact that two days later the assassin himself was killed on live television. All of these were psychological shock waves that are still rolling » (*CDD* 42). Le recours au verbe « roll » évoque le film et sa pellicule. Ce rouleau de pellicule qui continue de tourner, c'est aussi le film des assassinats qu'il s'agisse du meurtre de Kennedy immortalisé par Zapruder, de celui de Oswald filmé retransmis en direct à la télévision américaine ou de celui de Jack Ruby. Les deux meurtres filmés sont évoqués dans *Underworld* par le truchement d'un autre meurtre filmé, celui d'un supposé tueur en série connu sous le nom de Texas Highway Killer : « unrelenting footage that rolls on and on » (*U* 156). Aussi, ce qui « passe en boucle » dans l'esprit de l'écrivain correspond à la mémoire visuelle de la tragédie. DeLillo a rappelé que l'horreur du crime, sa fulgurance en tant qu'événement étaient paradoxalement prolongées, éternisées par le film : « But this footage only deepened and prolonged the horror. It was horror on horror » (*L* 446). Le film et la vidéo sont devenus des symboles mortifères. Déjà pouvions-nous lire dans *The Names* (1982) cette équation létale : « A strange plot or scheme. A victim. A stalking. A murder. Pure and simple. I want to get back to that. It'll be an essay on film, on what film is, what it means »²⁰⁷.

Underworld renvoie abondamment au film Zapruder, de manière directe et indirecte, notamment par le biais de la vidéo du T.H.K., sorte de double du film Zapruder. Tous deux sont mentionnés comme étant continuellement en cours de diffusion : « they would show [the T.H.K. video] to the ends of the earth » (*U* 233) pour l'un, et « [the Zapruder film] ran continuously » (*U* 495, 496) pour l'autre. Un tel parallèle ne peut que renforcer l'idée que le premier vient redoubler le dernier. Peter Knight saisit parfaitement ce que l'assassinat symbolise : « Oswald's murder of Kennedy becomes the prototype of an endlessly repeated scenario »²⁰⁸. La vidéo fictive du tueur des années 90 se veut l'écho du film bien réel des années 60. Le film Zapruder pose en effet la question de la répétabilité : « Kennedy was shot on film, Oswald was shot on TV. Does this mean anything? Maybe only that Oswald's death became instantly repeatable. It belonged to everyone » (*CDD* 103).

²⁰⁷ Don DeLillo, *The Names*, New York, Knopf, 1982, p. 199 [désormais noté (*N*)].

²⁰⁸ Peter Knight, « DeLillo, Postmodernism, Postmodernity », in John N. Duvall (Ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, New York, Cambridge University Press, 2008, 27-40, p. 33. Ou encore selon cette formulation : « [T]he Kennedy assassination is often read as the first postmodern historical moment », Thomas Carmichael, « Lee Harvey Oswald and the Postmodern Subject: History and Intertextuality in Don DeLillo's *Libra*, *The Names*, and *Mao II* », *Contemporary Literature* 34 (1993), 204-218, p. 207. Wilcox parle de : « first postmodern historical event », Leonard Wilcox, « Don DeLillo's *Libra* », art. cit., p. 339.

Pour DeLillo, la capacité de l'enregistrement Zapruder à pouvoir paradoxalement *équivaloir et ne pas équivaloir* marque l'inauguration d'un nouveau rapport au réel : « what's been missing [...] is a sense of manageable reality » (CDD 56). Le cas de la vidéo du T.H.K. parle d'elle-même : « you think this is more real, truer-to-life than anything around you. The things around you have a rehearsed and layered and cosmetic look. The tape is superreal, or maybe underreal is the way you want to put it. The tape has a searing realness » (U 157)²⁰⁹. L'oscillation entre diverses qualités ou strates de « réels » confirme les impressions de l'auteur quant à l'avènement d'un nouveau rapport à ce dernier : « a much more deeply unsettled feeling about our grip on reality » (CDD 56). Osteen va jusqu'à suggérer que le film a littéralement généré un nouveau type de réel : « [The Zapruder film], does not just capture reality but constitutes it, and that possibility of filming or taping certain actions makes similar actions more likely »²¹⁰.

1.6. L'événement ou le spectacle manqué

Si *Libra* greffe une strate de plus à l'événement, appelons-la technoscientifique, il ne lui en retire aucunement ses traits fondamentaux, notamment sa relation problématique à une *arché*, bien au contraire. Appréhendé par le prisme de la technoscience, l'événement s'obstine à défier toute origine. Et, quand bien même nous posséderions toute la chaîne causale en image, l'événement comme nous l'avons vu reste rétif à toute présentation, à toute maîtrise :

En tant que phénomène donné, l'événement n'a pas de cause adéquate et ne peut pas en avoir²¹¹ [...] L'événement accepte donc toutes les causalités, qu'on lui voudra assigner. Mais cette surabondance interdit précisément de lui assigner une cause, et même de le comprendre par une combinaison de causes. En effet, ce qui le qualifie comme événement tient à ce que ces causes résultent elles-mêmes d'un surgissement incommensurable à elles²¹².

A priori, grâce à une analyse minutieuse de l'assassinat *a posteriori*, l'enregistrement aurait dû permettre la mise à nu des éléments constitutifs de l'événement : « Experts have scrutinized every murky nuance of the Zapruder film [...] There is a powerful moment of death, the surrounding blurs and patches and shadows » (L 441). Puisque les causes sont introuvables, comprenez, innombrables, DeLillo se penche sur les effets²¹³. Une formule dans le roman saisit parfaitement l'événement dans toutes ses strates, y compris technologiques :

²⁰⁹ Voir à ce sujet l'analyse de David Cowart, *The Physics of Language*, op. cit., p. 98-99.

²¹⁰ Mark Osteen, *American Magic and Dread*, op. cit., p. 250.

²¹¹ Jean-Luc Marion, *Étant donné*, op. cit., p. 235.

²¹² *Ibid.*, p. 237. Romano fait le même constat, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 57, 83.

²¹³ « Don DeLillo's *Libra* asserts that only effects can be traced from the event », Christopher Mott, « *Libra* and the Subject of History », art. cit., p. 131.

« We want a spectacular miss » (L 50-51)²¹⁴. DeLillo joue bien entendu sur la polysémie de « miss ». Si le complot avait pour but d'offrir aux Américains le *spectacle d'un attentat volontairement manqué* (blesser le président seulement pour faire endosser l'attentat à Fidel Castro), le lecteur ne manquera d'y voir un *raté spectaculaire* (le président est mort). Par ailleurs, la remarque de Win Everett résonne, en écho au Zapruder film, comme le *spectacle d'un enregistrement manqué*. C'est en ce sens que le film se désolidarise du phénomène qu'il est censé authentifier, comme il est possible de le lire dans *Underworld* : « [The Zapruder film] carried a kind of inner life, something unconnected to the things we call phenomena » (U 495). Enfin, la formule semble être un commentaire métatextuel sur les propriétés mêmes de l'événement quant à l'avoir-lieu qui le fait advenir et l'emporte à jamais, le *rendant manquant*. En effet, l'événement aura dans l'excès spectaculaire de sa survenue emporté avec lui, et de ce fait rendu *manquants*, les éléments nécessaires à sa compréhension.

1.7. Conclusion

La technologie s'avère inefficace dans *Libra* pour rendre compte du réel malgré l'inspection méticuleuse de chaque image, plan par plan : « There were people in white smocks to weigh the bullet fragments, to analyze the blurs on motion-picture film — a process known as “blur analysis” » (AB 21-22). À la manière d'une analyse du monde après avoir mis à nu ses constituants atomiques infinitésimaux, la technoscience promettait, pixel après pixel, l'atome de l'image pour ainsi dire, de faire toute la lumière sur le crime, notamment grâce à la « dot theory of reality », selon laquelle : « all knowledge is available if you analyze the dots » (U 175). Ce n'est pas simplement l'intelligibilité du réel que l'échelle de l'infiniment petit veut exposer, c'est sa réalité même : « This is what technology does. It peels back the shadows and redeems the dazed and rambling past. It makes reality come true » (U 177), ou encore : « Reality doesn't happen until you analyze the dot » (U 182). DeLillo pousse le raisonnement jusqu'au bout avec toute l'ironie qui est la sienne, pour inverser, à la manière de Baudrillard, l'original et sa copie²¹⁵. Si la technoscience échoue à dire le réel, ou, et c'est peu ou prou la même chose, si elle précède ce dernier au point de l'engendrer, il ne reste à l'écran que la mort dont l'horreur seule rejaillit avec netteté. Étant

²¹⁴ Everett parle aussi de « surgical miss » (L 219).

²¹⁵ Baudrillard écrit que le réel a été substitué « aux signes du réel » et que « plus jamais le réel n'aura l'occasion de se produire », Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulations*, Paris, Galilée, 1981, p. 11.

donné que le réel est en crise — « a natural disaster in the heartland of the real, the comprehensible, the plausible » (AB 22)²¹⁶ — assurément la mort l'est aussi.

Si la mort finit par déborder dans *Libra*, cela s'explique en partie par le phénomène de rétention et de détention dont elle a fait l'objet dans le roman qui précède, *White Noise*. Huitième opus de DeLillo, publié en 1985, ce roman est non seulement hanté par la mort mais il est aussi hanté par la mort *comme* hantise, notamment par la mort telle que l'incarne, ou plutôt la désincarne, fantomatiquement, la technoscience. En effet, tandis que *Libra* est un roman dont la matière même est l'Histoire, *White Noise*, en tant que modèle dé-historicisé annonciateur de *Libra*, son négatif en somme, est un roman sur l'impossibilité de l'Histoire²¹⁷, elle-même déclinée sous la guise d'une impossibilité de la mort. L'Histoire est en effet la grande absente de *White Noise*²¹⁸, et s'il est parfois possible de distinguer une composante historique, elle est immédiatement congédiée par le traitement que DeLillo en fait²¹⁹ (par exemple la figure d'Adolf Hitler, sa marchandisation²²⁰ et sa banalisation²²¹). Son absence²²² s'inscrit dans le contexte de la postmodernité principalement en raison de la crise de la vérité qui sous-tend l'historiographie — ce que Jameson nomme « the crisis in historicity »²²³ —, elle qui prétendait jusque-là pouvoir isoler un fait historique comme un objet sans se soucier des problèmes de sa représentation symbolique, idéologique et textuelle.

²¹⁶ Cette citation extraite de l'essai est une version différente du roman : « an aberration in the heartland of the real » (*L* 15). Pour une analyse de cette altération, se référer à Skip Willman, « Traversing the Fantasies », art. cit., p. 428-429.

²¹⁷ Peter Boxall, *Don DeLillo: The Possibility of Fiction*, London, Routledge, 2006, p. 110, 119. « With [*White Noise*'s] transparent style, lack of symbolic, historical, or metaphysical resonance (or degraded versions of these), largely American interests, and emotional disengagement », Margaret Soltan, « From Black Magic to White Noise: Malcolm Lowry and Don DeLillo », in Frederick Asals & Paul Tiessen (Eds.), *A Darkness That Murmured: Essays on Malcolm Lowry and the Twentieth Century* (with an Introduction by Frederick Asals and Paul Tiessen), Toronto, University of Toronto Press, 2000, 200-222, p. 213.

²¹⁸ Bien que nous ne perdions pas de vue l'idée que *White Noise*, à la différence de *Libra*, ne soit pas un roman sur/de l'Histoire — il ne peut en ce sens se prévaloir du label « historical novel », moins encore de celui, hutchesonien, de « historiographic metafiction » —, le rapport obsessionnel de DeLillo à l'Histoire, laisse clairement penser que cette dernière est convoquée en creux ici.

²¹⁹ Si l'Histoire n'est pas évacuée du roman, elle y demeure sous une forme de marchandise, en proie donc à son engloutissement : « Si c'est un roman sans histoire, c'est un roman où l'Histoire est l'objet d'un aplatissement et d'une banalisation presque totale. [...] L'Histoire devient un produit qui s'échange, se vend, s'exploite », Bertrand Gervais, « Les murmures de la machine : lire à travers le *Bruit de fond* de Don DeLillo », *Études littéraires* 28.2 (Automne 1995), 21-34, p. 25. Accès en ligne le 9 décembre 2012. URL : <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1995/v28/n2/501118ar.pdf>

²²⁰ « history is a kind of museum, or, better yet, a supermarket of human possibilities, where people are free to shop around for their values and identities », Paul A. Cantor, « Adolf, We Hardly Knew You », art. cit., p. 41.

²²¹ « trivializ[ation] », Paul A. Cantor, « Adolf, We Hardly Knew You », art. cit., p. 47.

²²² Absence qui est aussi liée à la question de l'oubli notamment de l'Holocauste dans le texte mais également dans la critique littéraire de ce texte : « The world of *White Noise* is one that does not remember the Holocaust », Katalin Orbán, « The Holocaust Forgotten: DeLillo's *White Noise* », *Ethical Diversions. The Post-Holocaust Narratives of Pynchon, Abish, DeLillo, and Spiegelman*, New York, Routledge, 2005, 104-113, p. 106.

²²³ Frederic Jameson, *Postmodernism*, op. cit., p. 25.

C'est l'événement qui nous fournit le lien entre Histoire et mort. La narration des événements qui constituent l'Histoire ne suppose-t-elle pas qu'il faille se positionner après ces derniers, les déclarer « morts » pour qu'ils puissent prétendre, paradoxalement, à une existence formelle et, inexorablement, narrative ?²²⁴ Pour ce qui est de la mort, nous devinons sans peine les liens possibles qu'il est possible de tisser avec la question de l'événement. La mort est « l'événement par excellence », attendu que :

de la mort, de ma mort je ne puis jamais dire qu'elle est arrivée, au sens d'un fait accompli, puisque aussitôt qu'elle est effective, je perds toute possibilité d'y être et d'en subir l'épreuve. La mort est l'événement par excellence précisément dans la mesure où son accomplissement ne peut jamais la réaliser, où son événementialité transcende son effectuation factuelle²²⁵.

White Noise propose en somme une espèce d'événementialité négative. Nous voulons dire par là que dans ce roman emblématique de la postmodernité devenu un classique²²⁶, l'événement, en étant associé à la mort d'une part, et à un monde où l'Histoire n'a plus cours d'autre part, permet à DeLillo de conjuguer dans une poétique du paradoxe, une hyper-représentation de la mort sans la moindre victime, une mainmise de la mort sans que nous lecteurs ne puissions à aucun moment mettre la main dessus. Par cette dialectique de l'excès (le voilement occasionné par l'épaisseur de l'événement-nuage ou nuée²²⁷) et du manque (la dispersion occasionnée par la volatilité/volatilisation de l'événement-nuage) nous espérons rendre compte de l'intrication que DeLillo noue entre les problématiques de la représentation et de l'expérience de l'événement dans *White Noise*.

²²⁴ « L'historicisme se contente d'établir un lien causal entre les divers moments de l'histoire. Mais aucune réalité de fait n'est jamais, d'entrée de jeu, à titre de cause, un fait déjà historique. Elle l'est devenue à titre posthume, grâce des événements qui peuvent être séparés d'elle par des millénaires », Walter Benjamin, « Thèses sur la philosophie de l'histoire », *Essai 2 1935-1940* (Préface et traduction de l'allemand par Maurice de Gandillac), Paris, Denoël/Gonthier, 1983, 195-207, p. 206.

²²⁵ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 244.

²²⁶ Un « postmodern classic » écrit Ursula K. Heise, « Toxins, Drugs, and Global Systems: Risk and Narrative In the Contemporary Novel », *American Literature* 74.4 (Décembre 2002), 747-778, p. 748. C'est en cela que *White Noise* demeure à part dans l'œuvre de DeLillo. Nous partageons l'analyse de Harack : « *White Noise* is of course somewhat anomalous in DeLillo's body of work, reflecting an ironic postmodern sensibility that he does not maintain in his later novels, although he continues to question certain aspects of postmodern life », Katrina Harack, « Embedded and Embodied Memories: Body, Space, and Time in Don DeLillo's *White Noise* and *Falling Man* », *Contemporary Literature* 54.2 (Été 2013), 303-336, p. 304.

²²⁷ La ligne entre « nuée » et « nié » est ténue. L'opacité de la nuée, par son ampleur, pourrait être à l'origine du déni d'événement. Parallèlement, c'est parce que l'événement se répète à la télévision sous la forme de désastre technologique certes — mais d'une technologie humaine — que l'événement peut être amené à être nié. Enfin, la répétition, si elle ne parvient pas à nier l'événement, atténue néanmoins sa portée, son horreur : « The apocalypse may be the dominant media trope of our time; its endless replay has inured us to the real suffering it might entail. We repeatedly witness the assassination of Kennedy, the mushroom cloud of Hiroshima, the disintegration of the Challenger space shuttle in the sky. Repetition wears away the pain. It also perfects the image or our experience of it. By isolating the event and repeating it, its content, its horror evaporates. What we have before us is its form and rhythm. The event becomes aesthetic and the effect upon us anaesthetic », Eugene Goodheart, « Don DeLillo and the Cinematic Real », in Franck Lentricchia (Ed.), *Introducing Don DeLillo*. Durham, London, Duke University Press, 1991, 117-130, p. 122.

2. *WHITE NOISE* : L'ÉVÉNEMENT-NUÉE

2.1. Introduction

White Noise est pris entre l'étau de deux événements catastrophiques²²⁸ qu'il succède tout autant qu'il précède. Il fut publié quelques temps après le plus grand accident nucléaire que les États-Unis aient jamais connu, « Three Mile Island Accident », qui est survenu en mars 1979. En cela l'ancrage historique de ce roman est indiscutable. L'autre événement catastrophique qui le suit de peu, un mois à peine, est l'accident de l'usine indienne (filiale de la multinationale américaine²²⁹) de pesticide de Bhopal basée en Inde (« The Bhopal Disaster » ou « The Bhopal Gas Tragedy »²³⁰) qui survint en décembre 1984 et où quelque 2500 personnes périrent. L'alignement de ces deux « événements », trois si nous y ajoutons la catastrophe de Tchernobyl qui eut lieu en avril 1986²³¹, soulève deux remarques. La première concerne la dimension doublement mondiale de l'événement catastrophique. Les deux événements ont eu lieu à deux endroits diamétralement opposés du globe (dimension mondiale) mais les deux événements concernent dans les deux cas les États-Unis (dimension mondialiste). La deuxième tient au fait que, les deux événements se faisant écho, ils posent inéluctablement la question de la répétition dans l'Histoire²³². Si l'événement est unique, s'il

²²⁸ « DeLillo's novel is hardly an angry environmentalist polemic. Indeed, science, technology, the corporate world — all likely villains in such a novel — do not come under any real critical scrutiny », Joseph Dewey, *In a Dark Time: The Apocalyptic Temper in the American Novel of the Nuclear Age*, W. Lafayette, Purdue University Press, 1990, p. 205. Quoiqu'en dise Dewey, cela n'atténue en rien la dimension éco-critique du roman que certains ont choisi de mettre en avant : Louisa Mackenzie, « An Ecocritical Approach to Teaching *White Noise* », in Tim Engles & John N. Duvall (Eds.), *Approaches to Teaching DeLillo's White Noise*, New York, The Modern Language Association of America, 2006, 50-62 ; Cynthia Deitering, « The Postnatural Novel: Toxic Consciousness in Fiction of the 1980s », in Cheryll Glotfelty & Harold Fromm (Eds.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996, 196-203 ; Richard Kerridge, « Small Rooms and the Ecosystem: Environmentalism and DeLillo's *White Noise* », in Richard Kerridge & Neil Sammells (Eds.), *Writing the Environment: Ecocriticism and Literature*, London, Zed, 1998, 182-195 ; Jeanne Hemming, « 'Wallowing in the great dark lake of male rage': the Masculine Ecology of Don DeLillo's *White Noise* », *Journal of Ecocriticism* 1.1 (2009), 26-42 ; Dana Phillips, « Don DeLillo's Postmodern Pastoral », in Harold Bloom (Ed.), *Don DeLillo, op. cit.*, 116-127 ; David Evans, « Taking Out the Trash: Don DeLillo's *Underworld*, Liquid Modernity, and the End of Garbage », *Cambridge Quarterly* 35.2 (2006), 103-132.

²²⁹ En effet, l'usine appartenait à Union Carbide Corporation, une multinationale basée à Houston, Texas et spécialisée dans la pétrochimie. À l'époque du désastre de Bhopal, son PDG Warren Anderson, n'a jamais été réellement inquiété par une procédure judiciaire à son encontre. L'Inde attend toujours que les États-Unis extradie Anderson pour qu'il puisse être jugé en bonne et due forme.

²³⁰ Nous renvoyons à l'ouvrage de Sanjoy Hazarika, *Bhopal: The Lessons of a Tragedy*, New Delhi, Penguin Books, 1987.

²³¹ C'est d'ailleurs par cet événement que Morris choisit d'ouvrir son étude sur *White Noise*. David B. Morris, « The White Noise of Health », *Illness and Literature in Postmodern Age*, Berkeley, Los Angeles, University Press of California, 2000, 78-106.

²³² Hazarika en liste quelques-uns dans son introduction, Sanjoy Hazarika, *Bhopal, op. cit.*, p. 14-28.

ne vaut que pour lui-même dans l'excès de sa monstration, il n'est pas exempt, loin s'en faut, d'entrer en résonnance²³³ avec d'autres événements de même nature²³⁴.

Dans *White Noise*, le professeur d'études hitlériennes qu'est Jack Gladney et sa femme Babette élèvent sept enfants (Mary Alice, Heinrich, Bee, Steffie, Denise, Eugene et Wilder) qui sont tous nés de mariages différents²³⁵. La vie semble facile et tranquille à Blacksmith, petite communauté à l'abri des problèmes et des tensions que connaît l'Amérique comme l'écrit Lentricchia : « characters play out their little dramas of ordinary event and feeling in an America miraculously free from the environment and disasters of contemporary technology, untouched by racial and gender tensions, and blissfully unaware of political power »²³⁶. Rythmée par une consommation toujours plus effrénée et un bonheur²³⁷ qui brille par sa superficialité, la vie familiale est chamboulée lorsqu'à la suite d'un accident de train, un gaz toxique, « Nyodene Derivative or Nyodene D. »²³⁸, s'échappe d'un des wagons et forme un immense nuage toxique au dessus de la paisible communauté de Blacksmith ainsi que de son campus du College-on-the-Hill, qui est sommée d'évacuer les lieux. Alors qu'il rejoint le camp d'évacuation avec les siens, Jack est très brièvement exposé au gaz — il est sorti de son véhicule pour faire le plein²³⁹. Contaminé, Jack cherche à tout prix le remède miracle qui lui permettra de survivre. C'est précisément à ce moment qu'il découvrira que Babette suit un traitement expérimental et avale en secret chaque jour une pilule appelée « Dylar » — « [the]

²³³ Que nous n'osons ici appeler « répétition » pour ne pas complexifier davantage le problème. Cf. Jacques Derrida, Alexis Nouss, Gad Soussana, *Dire l'événement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 98.

²³⁴ En effet, la contextualisation historique du roman — quand bien même nous soulignons précédemment la banalisation et l'aplatissement de l'Histoire — montre qu'en évacuant l'Histoire, DeLillo ne l'interroge que plus finement. La question des enseignements de l'Histoire est par ailleurs sous-jacente ici.

²³⁵ Outre son effet comique, la complexité des liens de famille reflète un noyau familial diffus qui semble aller de soi, comme s'il était caractéristique du foyer moyen à l'ère postmoderne: « Each adult lives with a third or fourth spouse, a son from previous marriage, a daughter from a different previous marriage, a stepson from one of the last spouse's previous marriages, and a stepdaughter from another of that spouse's previous marriages. Every child lives with one progenitor, the parent's current mate, one half-sibling of the opposite sex whose other parent lives elsewhere, a combination of stepsister and stepbrother who are only half-siblings to one another », Thomas J. Ferraro, « Whole Families Shopping at Night », in Frank Lentricchia (Ed.), *New Essays on White Noise*, New York, Cambridge University Press, 1991, 15-38, p. 16-17.

²³⁶ Frank Lentricchia, « Introduction », in Frank Lentricchia (Ed.), *New Essays on White Noise*, New York, Cambridge University Press, 1991, 1-14, p. 5.

²³⁷ L'onomastique renforce probablement cette idée car Jack Gladney n'est-il pas celui qui est « né heureux » (Glad - né). Simultanément, l'illusion du bonheur est démasquée par un bonheur impossible (Glad - nay/no).

²³⁸ Don DeLillo, *White Noise*, New York, Viking, 1985, p. 111 [désormais note (WN)].

²³⁹ Il est toujours question de faire le plein de quelque chose dans ce roman comme par exemple au centre commercial : « [w]e had achieved a fullness of being » (WN 20) ou « This place recharges us spiritually » (WN 37).

ultimate postmodern drug »²⁴⁰ — dont le but n'est pas de congédier la maladie ou la mort, mais d'en surmonter la peur. Puisque la sienne est désormais programmée, Jack remonte à la source et découvre que Babette se procure le précieux médicament auprès d'un certain Mink en échanges de relations sexuelles avec ce dernier.

White Noise est un roman sur la mort en ceci qu'elle échappe doublement à la représentation et à l'expérience²⁴¹. Nous voudrions montrer comment dans la deuxième partie du roman, celle intitulée « Airborne Toxic Event », ces deux aspects que sont irreprésentabilité et inexpérimentabilité sont conjointement abordés par la figure du nuage toxique. Le premier aspect est mis en lumière par la densité du nuage qui prive toute accessibilité à son centre alors que le deuxième est souligné par le caractère éthéré du nuage, par sa volatilité.

2.2. « Airborne Toxic Event »

La centralité de la mort dans le roman rendue palpable par le truchement de l'événement, doit sa présence outrancière, paradoxalement, à son absence et à son évitement et son évenement. Si *White Noise* est incontestablement un roman sur la mort²⁴², — il nous faut garder à l'esprit que l'un des titres envisagés par DeLillo était *The American Book of the Dead*²⁴³ et que le roman se clôt sur le mot « the dead » (*WN* 326) —, il est frappant de voir à quel point celle-ci est sans cesse esquivée et ajournée : le jeune Wilder enfourchant son tricycle sur l'autoroute l'évite *in extremis*, Jack survivra aux radiations du nuage, Babette ne mourra pas, Mink non plus²⁴⁴. La mort et la violence qui la caractérise sont des thèmes coutumiers de l'œuvre de DeLillo or, force est de constater que personne ne meurt²⁴⁵ dans

²⁴⁰ Frank Lentricchia, « Tales of the Electronic Tribe », in Frank Lentricchia (Ed.), *New Essays on White Noise*, New York, Cambridge University Press, 1991, 87-113, p. 103. Voir également l'analyse de Steffen Hantke, *Conspiracy and Paranoia*, *op. cit.*, p. 50.

²⁴¹ « On le sait bien, si un mot reste absolument inassignable ou inassignant quant à son concept et à sa chose, c'est bien le mot "mort" », Jaques Derrida, *Apories. Mourir — s'attendre aux « limites de la vérité »*, Paris, Galilée, 1996, p. 49.

²⁴² Ou sur « plusieurs espèces de mort au monde », Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon*, *op. cit.*, p. 183.

²⁴³ Don DeLillo, *White Noise. Text and Criticism*, Mark Osteen (Ed.), New York, Penguin, 1998, p. ix.

²⁴⁴ Nous renvoyons à l'ouvrage de Hantke pour compléter cette liste. Steffen Hantke, *Conspiracy and Paranoia*, *op. cit.*, p. 47.

²⁴⁵ Excepté peut-être le collègue Cotsakis (*WN* 168) qui meurt absurdement hors diégèse libérant la voie à Murray Siskind pour en faire le spécialiste d'Elvis Presley. Cf. Joseph Dewey, *In a Dark Time*, *op. cit.*, p. 210.

*White Noise*²⁴⁶ et surtout pas les victimes de la catastrophe écologique que le « Airborne Toxic Event » occasionne.

Parabole de la mort, le nuage toxique est le véritable événement de *White Noise* ce qui explique notre méfiance initiale à l'égard de la lisibilité de la formule « Airborne Toxic Event ». Le rapprochement entre le nuage toxique et la mort est à peine dissimulé lorsque, après avoir été irradié, Jack prend connaissance à la suite d'un diagnostic²⁴⁷ qu'il y a des traces du Nyodene D. dans ses échantillons de sang :

“What is a nebulous mass, just out of idle curiosity?”

“A possible growth in the body.”

“And it's called a nebulous mass because you can't get a clear picture of it.”

“We get very clear pictures. The imaging block takes the clearest pictures humanly possible. It's called a nebulous mass because it has no definite shapes, form or limits.”

“What can it do in terms of worst-case scenario contingencies?”

“Cause a person to die.”

“Speak English, for God's sake. I despise this modern jargon.” (*WN* 280)

La mort qu'il porte en lui désormais, cette mort seconde venue se greffer à celle proprement définitoire de son humanité, porte non seulement le même nom que le nuage toxique, mais en affiche également les mêmes traits d'indéfinition — « a heavy black mass [...] more or less shapeless » (*WN* 110).

Comme l'indique le nom « Airborne Toxic Event », il s'agit d'un événement, et parce qu'il porte par sa dénomination même l'évidence de ce qu'il est, il doit susciter la méfiance du lecteur. Il surgit au cœur de la diégèse puisqu'il constitue la deuxième partie (elle-même divisible en trois moments) d'un récit qui en comporte trois. Nous notons par ailleurs qu'il ne forme qu'un seul chapitre²⁴⁸, là où les deux autres parties en dénombrent respectivement 20²⁴⁹ et 19, il semble ainsi qu'il se suffise à lui même, et dénote ainsi d'un point de vue *événemential* son caractère absolu. Il ne s'égrène pas en chapitres et constitue l'élément

²⁴⁶ *A fortiori* si l'on s'attache à analyser la subversion du genre « disaster novels », tâche que Tom LeClair a mené avec brio, *In the Loop*, *op. cit.*, p. 207-236.

²⁴⁷ Ce dernier est établi par un responsable de SIMUVAC, société qui simule des évacuations de catastrophes pour sensibiliser et préparer les autorités et les populations au pire. L'ironie dans le roman repose sur le fait que l'exercice d'évacuation a lieu alors que la catastrophe est réelle et en cours. Il s'agit d'un exemple prototypique de la « précession des simulacres » chère à Baudrillard.

²⁴⁸ Adelman décrit le découpage ainsi : « Thirty-nine of the forty chapters in *White Noise* are montages of comic episodes, and a parable, about consciously living in death, its curse and blessing and the consequences of living in denial », Gary Adelman, « Original sin: the ineradicable stain in the novels of Don DeLillo », *TriQuarterly* 135/136 (2009), 434-445, p. 437.

²⁴⁹ La saillance de la deuxième partie est d'autant plus marquée que « [l]a première partie, fragmentée, composée de courts chapitres qu'aucune intrigue véritable ne vient relier à la narration, s'efforce d'expulser tout enchaînement chronologique et d'empêcher l'irruption de tout événement », François Happe, *Don DeLillo*, *op. cit.*, p. 85.

diégétique rigoureusement médian du roman. Alors même qu'il est vapeur, il fait cependant bloc pour montrer une indivisibilité qui trahit son insondabilité. Néanmoins, il est possible d'affirmer qu'il désorganise le récit car, dès lors qu'il dérange le calibrage des parties et des chapitres, il peut en cela se targuer d'être une étrangeté numérale faisant écho à la thématique de la mort dans le roman : « Death is odd-numbered » (*WN* 199). Il perturbe la diégèse puisqu'il rompt une routine²⁵⁰ événementielle : « It marks the end of uneventful things » (*WN* 151). La routine est à l'œuvre dès la première page où Jack commente le sempiternel retour des étudiants sur le campus de Blacksmith à la fin de l'été : « I've witnessed this spectacle *every* September for twenty-one years. It is a brilliant event, *invariably* » (*WN* 3) (nous soulignons). Comme nous le verrons, s'il est au centre du roman pris dans l'étau des première et troisième parties, c'est pour mieux signifier que sa centralité économique évidente est en réalité problématique.

2.3. Toxique taxinomique

L'événement échappe à une nomination stable de deux manières. Il y a multiplication des noms et des appellations : d'abord nommé « a heavy black mass hanging in the air beyond the river, more or less shapeless » (*WN* 110), l'événement est appelé « a shapeless growing thing » (*WN* 111), pour être rebaptisé ensuite « A dark black breathing thing » (*WN* 111), puis « A feathery plume » (*WN* 112), puis « A black billowing cloud » (*WN* 113), puis « the airborne toxic event » (*WN* 117), puis « the chemical event » (*WN* 135), et enfin « the toxic event » (*WN* 153, 159, 160, 162). En outre, au sein des ces multiples étiquettes, nous remarquons que le nom de l'événement renvoie soit au flou, annulant, de fait, tout processus de stabilisation, soit au caractère mouvant du nuage, rendant toute définition impossible puisqu'au moment même où il est nommé, il a déjà changé, il s'est altéré. Il passe par diverses étapes d'appellation pour atteindre *in fine*, un titre beaucoup plus factuel, « the toxic event ». Si cette factualité est censée parvenir à stabiliser l'événement dans son nom, c'est pourtant bien le nom — l'adjectif « toxic » en l'occurrence — qui écarte tout processus de fixation : « a toxic event is literally a spillage, something that breaks out the boundaries set around it which permit controlled reactions to functions »²⁵¹. À y regarder de plus près, nous nous apercevons que l'ultime nomination est davantage langagière que factuelle. La tautologie de la formule consacrée « feathery plume » souligne à la fois que l'événement est ici affaire de

²⁵⁰ L'événement « déchire la trame de l'habitude », Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 160.

²⁵¹ N. H. Reeve & Richard Kerridge, « Toxic Events: Postmodernism and DeLillo's *White Noise* », *Cambridge Quarterly* 23.4 (1994), 303-323, p. 313.

langage (un pléonasme en l'occurrence) et qu'il grippe toute entreprise de nomination. En effet, « feathery plume » dit deux fois la légèreté, l'inconsistance, l'évanescence. La toxicité de l'événement est dans son nom même : le libellé de l'événement reçoit par contamination²⁵² des attributs de l'événement lui-même, à savoir sa mutabilité et son instabilité.

Plus le nom change, plus l'événement montre son *innommabilité*, et plus il devient, paradoxalement pour Jack, nommable, identifiable et connaissable : « That's a little more accurate, which means they're coming to grip with the thing. Good » (*WN* 113), puis « It means they're looking the thing more or less squarely in the eye. They're on top of the situation » (*WN* 115). Le simple fait de nommer laisse donc croire à une appréhension réussie de ce qui est nommé même quand ladite appréhension échoue. C'est à cette fin que DeLillo se joue de toute une rhétorique caduque du voir : Heinrich — qui est, pour Reeve et Kerridge : « the novel's apostle of paranoia »²⁵³ — est perché sur le toit avec ses jumelles pour observer l'événement. Cette position de hauteur censée lui donner un avantage sur ce qu'il voit est d'emblée infirmée par la propre médiation de ses jumelles. Heinrich s'inscrit en faux contre l'analyse proférée par les commentaires à la radio, autre source de médiation et de distorsion : « The radio said a tank car derailed. But I don't think it derailed from what I could see » (*WN* 110). Cette erreur n'est, bien sûr, pas un scoop tant l'information, de quelque source qu'elle émane (télévision, radio, ou autre), est contestable dans ce roman. Si Jack nous confie qu'il est incapable de voir quoi que ce soit, il intime que ce qu'il voit, ce qui est pleinement visible est ironiquement cela même qui dissimule ce que l'on cherche à voir, à savoir la fumée : « I couldn't see the switching yard and the car or cars in question. But the smoke was plainly visible » (*WN* 110).

2.4. Événement et évitement

L'événement soulève la question de la connaissance. Dans cette partie du récit, il est sans cesse question du fait même de connaître. Le savoir y est constamment remis en question. L'interrogation « How do you know? » revient inlassablement (*WN* 110, 111, 112, 113, 124, 127, 133) comme une litanie qui soulève « la question du statut du savoir »²⁵⁴,

²⁵² Toxicité et contamination sont un des tropes du roman comme l'explique Ursula K. Heise, « Toxins, Drugs », art. cit., p. 748.

²⁵³ N. H. Reeve & Richard Kerridge, « Toxic Events », art. cit., p. 313.

²⁵⁴ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 17. Le parangon de cette question dans le roman a lieu lorsqu'Heinrich conteste la vérité phénoménologique de la pluie. Heinrich réfute l'affirmation « It's raining now » (*WN* 22) de son père Jack. S'ensuit un échange qui remet en cause le

entérinant « la mort de toute connaissance significative »²⁵⁵, ou comme une parole sans cesse déferée, différée qui s'enlise et tourne autour du pot. La mort est ce pot vide que les discussions tentent de remplir par une substance de langage. Les joutes verbales qui prennent place autour de l'événement pour ne pas dire en *lieu et place de l'événement*²⁵⁶, soulignent que la mort refuse toute cristallisation dans et par la langue, et qu'inexorablement, elle est excès. Si des discussions sont lancées tous azimuts de manière agonistique, c'est pour nous rappeler qu'à chaque instant la mort est là et que la seule connaissance que nous en ayons passe par le discours, et ce dernier n'a de cesse de réitérer notre méconnaissance de la mort²⁵⁷. Ce problème de connaissance était en réalité annoncé dès les premières lignes de la deuxième partie lorsque Jack lançait non sans humour : « Weather was very much the point, although *I didn't know it at first* » (WN 109) (nous soulignons). Le sens de l'événement diffusé par le bruit constant de la radio, de la télévision et les controverses soulevées par les membres de la famille *évente l'événement*, le disperse pour le rendre introuvable, ou, à tout le moins vaporeux, évanescent donc atmosphérique : « Dying is a quality of the air. It's everywhere and nowhere » (WN 38) et plus loin, « Death is in the air » (WN 151). La mort, à l'instar de l'événement deleuzien²⁵⁸, est « comme une vapeur dans la prairie »²⁵⁹.

savoir, la vérité et la légitimation de ces deux notions. Heinrich conclut : « What good is my truth? My truth means nothing » (WN 23).

²⁵⁵ Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon*, op. cit., p. 183.

²⁵⁶ « poser une équivalence entre l'information qui circule sur l'événement et l'événement lui-même », François Happe, *Don DeLillo*, op. cit., p. 83.

²⁵⁷ Quand bien même la technologie multiplie les occasions de mourir : « *White Noise*, then, is about the fear of death in a world that offers more and more insidious way to die — and fewer and fewer structures conducive to the acceptance of death », David Cowart, *The Physics of Language*, op. cit., p. 78.

²⁵⁸ Paul Patton, un des traducteurs de Gilles Deleuze, choisit *White Noise* pour illustrer la pensée de l'événement deleuzien dans le premier numéro d'un périodique consacré aux recherches sur l'événement, *Theory & Event*. Voilà comment il l'envisage : « DeLillo's airborne toxic event is both a corporeal and an incorporeal phenomenon, in a manner which closely resembles Deleuze and Guattari's description of everyday events. The airborne toxic event exemplifies the dual character of the event in modern technological form. It is at once the attribute of bodies and states of affairs (the physical interactions of chemicals, machinery and people), but at the same time irreducible to these alone since constituted by what is expressed in verbal or visual statements, in the immaterial realm of the content of television coverage, radio and newspaper reports. The nature of the event is conditioned by the meanings of these contents, along with the fears and hopes which these produce. The contents of the verbal and visual representations of the event give expression to the incorporeal dimension of the actual events or to what Deleuze calls the pure event as opposed to the particular incarnations of that event in bodies and states of affairs. The airborne toxic event could be any one of countless disasters which produce death in the form of a cloud. Considered as a pure event, it is comparable to historical events such as wars and treaties, colonizations and revolutions. These recurrent events are recognizable across variable circumstances and ways in which they occur in different societies at different times, but are not reducible to those circumstances, or to the bodies and material processes involved on each occasion. They provide further illustrations of the distinction between the pure event and its actual incarnations », Paul Patton, « The World Seen From Within: Deleuze and the Philosophy of Events », *Theory & Event* 1.1 (1997), non paginé.

²⁵⁹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 14-15.

Dans *White Noise* DeLillo écrit sur la mort en nous rappelant que cette tâche consiste immanquablement à n'écrire que sur les « abords de la mort »²⁶⁰. La technoscience nous repousse même aux abords des abords de la mort, la consignnant à une « inexpérimentabilité »²⁶¹ toujours plus inexpérimentable, à l'instar de l'exemple du roman maintes fois cité et analysé, « THE MOST PHOTOGRAPHED BARN IN AMERICA » (*WN* 12), cette grange bien réelle que personne n'est en mesure de voir. Même la mort programmée du narrateur Jack Gladney, en sa qualité même de narrateur justement, est évoquée :

All plots tend to move deathward. This is the nature of plots. Political plots, terrorist plots, lovers' plots, narrative plots, plots that are part of children's games. We edge nearer death every time we plot. It is like a contract that all must sign, the plotters as well as those who are the targets of the plot. (*WN* 26)

2.5. Conclusion

Que dire de la fin du roman ? Est-ce une mort symbolique, celle d'un sujet (aliéné) qui s'enfonce davantage dans l'aliénation lorsqu'il découvre avec stupéfaction que les rayons du centre commercial ont été réarrangés ? Une mort qui se caractérise par l'attente dans la file pour passer à la caisse enregistreuse n'est-elle pas une image d'un purgatoire auquel l'on reviendrait sans cesse comme pour mourir encore et encore après la mort ? La question vaut la peine d'être posée car après tout le lecteur est en droit de demander d'où émet la voix narrative de Jack. Est-ce une narration d'outre-tombe qui laisserait par conséquent entendre qu'il a succombé aux radiations ? Il est évidemment impossible de répondre à une telle question tant DeLillo maintient cette fin ouverte qui rend perplexe tant de critiques²⁶². Si le roman fonctionne amplement sur la répétition²⁶³ et le déjà-vu²⁶⁴, la mort y figure dans son infigurabilité même comme le *jamais-vu*, l'ultime objet réfractaire à toute médiation : « our lives are mediated. The only virgin land is death, and so the characters shuttle between simulations, afraid to face that which has not been mediated »²⁶⁵.

²⁶⁰ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* [1955], Paris, Gallimard, 1988, p. 105.

²⁶¹ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, *op. cit.*, p. 242. Le terme « inexpérimentable » apparaît dès la page 65.

²⁶² « The precise tone of DeLillo's conclusion remains an open question: cynical, scornful, humorous, loving? », Arthur F. Redding, *Raid on Human Consciousness: Writing, Anarchism, and Violence*, Columbia, University of South Carolina Press, 1998, p. 216. Voir également le commentaire de DeLillo sur ses œuvres : « My books are open-ended » (*CDD* 63).

²⁶³ Tom LeClair, *In the Loop*, *op. cit.*, p. 210.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 219. Voir aussi Peter Boxall : « déjà-vu becomes, in *White Noise*, a symptom of the failure of narrative and of history to cohere », Peter Boxall, *The Possibility of Fiction*, *op. cit.*, p. 111.

²⁶⁵ Laura Barrett, « How the dead speak to the living? : Intertextuality and the Postmodern Sublime in *White Noise* », *Journal of Modern Literature* 25.2 (2001-2002), 97-113, p. 98.

« That night on TV I saw newsfilm of policemen carrying a body out of someone's backyard in Bakersville [...] Three nights later I wandered to Heinrich's room where the TV set was temporarily located. He sat on the floor [...] watching *live* coverage of the *same* scene » (WN 222) (nous soulignons). Cette scène de déjà-vu relatée par Gladney sera revisitée dans *Underworld* par le truchement du Texas Highway Killer²⁶⁶. Le narrateur omniscient s'adresse directement au lecteur et décortique pour lui la vidéo amateur télévisée *ad eternam* où il est possible de voir le crime commis par le T. H. K.. Ce sur quoi le narrateur insiste est bien la réalité du meurtre malgré le support vidéo — ou justement grâce au médium : « You want your wife to see it because it is real this time, not fancy movie violence — the realness beneath the layers of cosmetic perception [...] it is realer than real » (U 158). Ce crime est plus vrai que nature, plus réel que réel en somme — il est *hyperréel*. L'image du crime a littéralement supplanté l'événement qu'était le crime et a ouvert « un *surplus* de réalité »²⁶⁷. La répétition du crime à l'écran brouille les signes et les pistes lorsqu'il s'agit d'énumérer les crimes imputables au véritable « serial killer » — qui, en réalité, n'en est pas un : « The number is uncertain because the police believe that one of the shootings may have been a copycat crime » (U 159, 217, 272)²⁶⁸. DeLillo suggère habilement ici que le « copycat crime » n'est autre que la vidéo elle-même qui réitère indéfiniment le crime. Il devient alors impossible de distinguer la copie de l'original. L'image de l'événement usurpe le dit-événement et rend obsolète une dichotomisation entre différé/copie et direct/original. À cet événement-simulacre correspond un autre événement bien réel, magistralement exposé dans le prologue²⁶⁹ d'*Underworld* : le match de base-ball. Cet événement-là résiste à la répétition : « not subject to the debasing process of frantic repetition that exhausts a

²⁶⁶ Cette épisode apparaît d'abord dans « The Power of History » : Dans l'essai « The Power of History », DeLillo pose consciemment l'équivalence d'un homicide filmé et du même homicide « réel » : « [The homicide] is bare, it is real, it is live, it is taped » (PH 63). Pour les autres références au Texas Highway Killer dans *Underworld* se reporter aux pages suivantes : U 79, 118, 157-160, 176, 179, 208-209, 215, 232, 259, 262-272.

²⁶⁷ Florent Tréguer, « Vers une image symptomatique : Don DeLillo et la crise de l'évidence », *Revue Française d'Études Américaines* 89 (Juin 2001), 98-117, p. 109.

²⁶⁸ « The Texas Highway Killer kills to create a transcendent event in a world bereft of transcendence, in a world where everything is readily reducible to the same level. He wants his act to stick out, which is why the copycat killer disturbs him so much. The copycat killer emphasizes the reproducibility of even his seemingly singular acts of violence and thus threatens to immunize the world to the killings. The Highway Killer kills to make an impression at a time when nothing makes an impression », Todd McGowan, « The Obsolescence of Mystery and the Accumulation of Waste in Don DeLillo's *Underworld* », *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 46.2 (Hiver 2005), 123-145, p. 129. Voir également David Cowart, *The Physics of language*, *op. cit.*, p. 191-192 et François Happe, *Don DeLillo*, *op. cit.*, p. 109.

²⁶⁹ Pour une analyse des prologues de *Players*, *Running Dogs* et *Mao II*, nous renvoyons le lecteur aux pages remarquables de la thèse de Treguer : « Avant tout le prologue delillien pose, de manière programmatique pour l'ensemble du roman, la question de certains codes de composition et de lecture », Florian Treguer, « Représentation critique et statut du signe dans l'œuvre romanesque de Don DeLillo », Thèse de l'Université de Rennes II, 1999, p. 31.

contemporary event before it has rounded into coherence » (PH 61)²⁷⁰. La rondeur ou la rotondité de la cohérence, sa préhensibilité nous conduit vers l'image de la balle de base-ball du match en question qui va maintenant être l'objet de notre attention.

3. *UNDERWORLD* : L'ÉVÉNEMENT PASSÉ²⁷¹

3.1. Introduction

Underworld est pour beaucoup le grand-œuvre de DeLillo. Rendre compte de l'intrigue de ce roman n'est pas chose aisée tant il est pluriel. Patchwork d'histoires qui s'interpénètrent, se coupent et se recoupent parfois, *Underworld* est un « roman-monde »²⁷² et un « roman de l'excès »²⁷³. Le tour de force du roman est d'avoir aménagé un espace pour une intrigue, celle de Nick Shay, dans un tout-monde défini strictement à la fois géographiquement et historiquement. En effet, si *Underworld* s'ouvre en 1951 au cœur de New York dans l'américanité même de son sport national, le baseball, il nous conduit jusqu'aux territoires du bloc soviétique éclaté, hors les murs de l'Amérique à la fin des années 90. Articuler par conséquent l'existence d'un seul homme à une réalité historique, la guerre froide, qui le subsume ; montrer le jeu des forces qui régissent le monde et interrogent les rapports de l'individu face à l'histoire, telle est la tâche colossale de DeLillo. Se demander dans quelle mesure Nick Shay est responsable de ce qu'il est ou de ce qu'il a fait, c'est inéluctablement interroger la part de responsabilité imputable à la guerre froide. C'est ce va-et-vient entre l'individu et l'histoire que nous allons essayer de problématiser à partir du

²⁷⁰ « It seemed to be a kind of unrepeatable event, the kind of thing that binds people in a certain way. Not only people who were at the ballpark, but fans in general and even nonfans who were not necessarily interested in the baseball implications. There was a sense, at least for me, that this was the last such binding event that mainly involved jubilation rather than disaster of some sort » (CDD 121).

²⁷¹ Qui relève certes du passé, mais surtout qui se passe (arrive) et se passe (pass/give) et passe (elapse) et qui est passé/dépassé (obsolete).

²⁷² « Le roman-monde serait celui qui réunirait l'ensemble des *qualités* de l'excès (la quantité, la longueur, les détours et l'expansion) et qui parviendrait ainsi à donner au monde une idée fictive », Tiphaine Samoyault, *Excès du Roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999, p. 179.

²⁷³ « novel of excess » (p. 40). Bien qu'*Underworld* ait été écrit plus de dix ans après la publication de l'essai de LeClair, ce roman y trouverait toute sa place : « These novels are also about the size and scale of contemporary experience: how multiplicity and magnitude create new relations and new proportions among persons and entities, how quantity affects quality, how massiveness is related to mastery. The novels are themselves long, large and dense », Tom LeClair, *The Art of excess. Mastery in Contemporary American Novel*, Urbana, University of Illinois Press, 1989, p. 6. Cependant, d'autres terminologies siéraient à *Underworld* comme par exemple celle de Mendelson qui dans les années soixante-dix parlait de « encyclopedic narratives [which] all attempt to render the full range of knowledge and beliefs of a national culture, while identifying the ideological perspectives from which that culture shapes and interprets its knowledge », Edward Mendelson, « Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon », *Modern Language Notes* 91.6 (Décembre 1976), 1267-1275, p. 1269. Plus proche de nous, Ercolino quant à lui inclut *Underworld* au rang de ce qu'il appelle « maximalist novel », Stefano Ercolino, « The Maximalist Novel », *Comparative Literature* 64.3 (Été 2012), 241-256. Messenger, dans un récent ouvrage qui n'inclut pas la fiction delillienne, parle lui de « romancier pluraliste », Vincent Messenger *Romanciers Pluralistes*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

motif central du roman que représente la balle de baseball, en nous demandant notamment s'il est possible d'analyser l'outil narratif qu'est la balle de baseball à l'aune d'un concept comme celui de l'événement. Nous pensons que l'objet en question autorise une telle lecture dès lors qu'il paraît mettre en œuvre de manière convaincante une dialectique du contact et de son inextricable pendant, la séparation. Si la balle est un outil qui, nous allons le montrer, lie les multiples récits et sous-récits entre eux²⁷⁴, ces liens ne sont effectivement possibles qu'à condition que la balle continue d'échapper à toute prise durable et définitive. Nous retrouvons par conséquent notre dialectique initiale si intrinsèque à l'événement et qui veut que celui-ci s'offre dans le retrait.

Dans *Underworld*, histoire et fiction sont respectivement incarnées par la bombe et la balle. Leur analogie est évidente et réitérée à plusieurs reprises dans une formulation empruntée à l'Histoire : « The Shot Heard 'Round the World » (U 95, 528, 668-669). Dans le prologue, l'Histoire est caractérisée par le match légendaire de baseball qui a eu lieu le 3 octobre 1951. C'est comme si le prologue se revendiquait de l'Histoire. Dès lors que la balle a été expédiée hors de l'Histoire — dont la structure close du Polo Grounds de New York symbolise l'enceinte — pour entrer dans le monde de la fiction, cette dernière peut effectivement débiter. Hors de l'Histoire, la balle commence son périple traversant une à une les pages du récit. En tant que procédé littéraire, la balle enclenche le récit, le fait advenir. Enracinée dans l'Histoire, la balle peut s'engager dans le texte : elle « poursuit une carrière fictionnelle essentielle à la cohérence du roman »²⁷⁵, c'est ce qui explique le qualificatif « substantial » (U 365). Le mouvement de la balle rend compte de la progression chaotique du récit, telle une « chao-errance »²⁷⁶ qui obéit à la passation de la balle de main en main, aléatoirement. C'est comme si lire *Underworld* consistait à suivre la balle du regard.

3.2. Fonction 1 : méta-connecteur

Si la balle possède une histoire qui symbolise précisément son appartenance à l'Histoire, en passant de main en main, elle lie les différentes histoires qui composent le roman. Tenir la balle dans sa main revient à y laisser ses propres traces, ses propres histoires, ses propres textes comme si chacune de ces histoires se greffait à la surface de la balle. Il va

²⁷⁴ « The baseball is also a textual nexus », David Cowart, *The Physics of Language*, op. cit., p. 192.

²⁷⁵ François Happe, *Don DeLillo*, op. cit., p. 118.

²⁷⁶ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 305.

sans dire que cette fonction d'accumulation²⁷⁷ est à opposer dans le roman à la force d'éparpillement et de désintégration de la bombe²⁷⁸. La force centripète de la balle se lit contre la force centrifuge de la bombe. La balle attire et suture une à une les histoires vers elle tandis qu'elle passe²⁷⁹. En collectant les histoires de chacun des personnages, elle reçoit ces histoires et enjoint les personnes qui la touchent, la côtoient de près ou de loin à lui raconter leurs histoires :

The ball brought no luck, good or bad. It was an object passing through. But it inspired people to tell him things, to entrust family secrets and unbreathable personal tales, emit heartfelt sobs onto his shoulders. Because they knew he was their what, their medium of release. Their stories would be exalted, absorbed by something larger, the long arching journey of the baseball itself and his own cockeyed march through the decades. (U 318)

Suivre la généalogie²⁸⁰ de Marvin Lundy, notre historien de fortune, — John Duvall le considère comme « DeLillo's historian manqué »²⁸¹ mais c'est avant tout un collectionneur paranoïaque — c'est pour le lecteur, inévitablement retrouver la généalogie des histoires du roman mais c'est aussi prendre conscience de l'échec de cette généalogie, comme nous le verrons. La balle fonctionne même comme une histoire à part entière, et devient, dans la singularité de l'objet qu'elle est, source de pluralité : lorsque Manx Martin décide de vendre la balle de son fils dès le lendemain du match mythique, il lui est difficile de trouver les mots justes pour réussir à vendre l'objet. Il ne connaît rien à l'histoire de la fameuse rencontre de baseball : « He is stymied, though, by the names involved, the players at the climax, he doesn't know their faces, numbers, all the things the fans know from childhood to the day they die, and this slows down his narrative and muddies it up » (U 644). Ses arguments de vente étant bien minces pour pouvoir convaincre un acheteur potentiel, il sort directement la balle. Celle-ci supplante toute parole comme si elle constituait à elle seule une histoire, sa

²⁷⁷ Le terme d'accrétion ou de concrétion semblent plus exact : « The individual segments seem thrown together. They accrete around a concrete object or person in a slow build-up. Or rather, they pile up, an image that captures best the central metaphor around which the entire novel is constructed — that of garbage ». Steffen Hantke, « Lessons in Latent History », *Electronic Book Review* (1^{er} juillet 1998). Accès en ligne le 25 décembre 2013. URL : <http://www.electronicbookreview.com/thread/imagenarrative/recyclable>

²⁷⁸ La valeur de la balle s'oppose à celle de la bombe. Le demi-siècle qu'*Underworld* tente de retranscrire est caractérisé par la menace et la peur de l'explosion imminente de la bombe atomique quelque part sur la surface du globe. La bombe produit l'effet inverse de la balle, à savoir non plus la suture mais bien la désintégration des liens : « blowing a seam in the world » (U 408). En effet, la bombe est source de fission et de fragmentation. Elle menace, tout bonnement, de défaire à tout moment les points suturés par la balle. La bombe est par conséquent une menace tant sur le plan de l'Histoire que sur celui de la diégèse. À cet égard, elle est un écho strict à la balle qui elle aussi participe à la fois de l'Histoire et de la fiction.

²⁷⁹ « la balle se fait elle-même suture », François Happe, *Don DeLillo, op. cit.*, p. 119. Elle est selon les mots de Cowart, « a living vehicle », David Cowart, *The Physics of Language, op. cit.*, p. 190.

²⁸⁰ Le terme utilisé est « lineage » ; le roman en compte trois, soit le premier (U 176), le deuxième (U 308) et le troisième (U 317).

²⁸¹ John N. Duvall, *DeLillo's Underworld. A Reader's Guide*, New York, Continuum Contemporaries, 2002, p. 23.

propre histoire, comme si elle parlait d'elle-même : « he tries to compensate by taking out the baseball » (U 644).

La balle est un réceptacle où les histoires convergent : « [the ball] has a history by this time [Marvin Lundy]'s been inching along, where different things match and join » (U 179). Elle prend sur son passage tout autant qu'elle est prise. Parce qu'elle lie les destins entre eux, elle a des vertus positives : « an object that belongs properly to the heart » (U 652). L'objet est décrit en ces termes : « a medium of release » (U 318), « an emotional object » (U 531) et « a peace offering » (U 611). La balle, outil métatextuel, n'est pas différente dans ses fonctions d'un livre. À près de 400 pages d'intervalle, l'analogie entre la balle et le livre est là :

You have to know the feel of a baseball in your hand [...] And the feel of the seams across the fingertips, cloth contours like road bumps under the knuckle joints [...] stained by natural process and the lives behind it. (U 131)

The book fits the hand, it fits the individual. The way you hold a book and turn the pages, hand and eye, the rote motions of raking gravel on a hot country road, the marks on the page, the way one page is like the next but also totally different, the lives in books, the hills going green, old rolling hills that made you feel you were becoming someone else (U 511).

C'est d'ailleurs dans la bibliothèque que Nick la retrouvera : « This is how I came across the ball, rearranging books on the shelves » (U 809). Tel un livre parmi tant d'autres, la balle, au cœur du roman, est au cœur des livres : « I kept the baseball on the bookshelves, wedged in a corner between straight-up books and slanted books, tented under books, unceremoniously » (U 131). Tel un livre, la balle est un réceptacle de multiplicité, d'hétérogénéité et de différences.

3.3. Fonction 2 : différenciateur

Les informations quant aux multiples possesseurs de la balle rassemblées par Marvin Lundy sont autant de preuves pour pouvoir écrire l'histoire de la balle, sa généalogie. Si ce travail s'apparente dans sa tâche heuristique à celui de l'historien, il empiète très rapidement sur les plates-bandes de l'écrivain car Marvin ne s'en remet pas seulement à des témoins garants d'authenticité et de véracité, mais aussi à des ouï-dire, voire des mythes : « I'm using rumors and dreams » (U 179). Un demi-siècle d'enquêtes pas moins — [Marvin Lundy] had been collecting [stories] for half a century » (U 171) — pour finalement laisser au lecteur une généalogie floue : « The detailed confusions of Marvin's narrative people's memories mixed with his own, shaped to bending time » (U 176). La confusion est inévitable ici car Marvin

n'a pas à faire à des événements mais à des faits qui relèvent de l'ordre de l'expérience (« facts ») comme Hutcheon l'entend, à savoir des événements textualisés²⁸².

Cependant que le prologue tente d'établir l'Histoire, la balle semble déjà marquée par sa future fonction de vecteur de la fiction — « the ball-as-storyteller »²⁸³. En effet, tout ce qui se joue autour de la balle paraît échapper inexorablement à l'Histoire, ou à tout le moins, aux commentaires sportifs qui dans leur simultanéité laissent entendre que l'Histoire se dit au moment même où elle se déroule :

The *difference* comes when the ball is hit. Then *nothing is the same*. The men are moving, coming out of their crouches, and everything submits to the pebble-skip of the ball, to rotations and backspins and airstreams. There are drag coefficients. There are trailing vortices. There are things that apply unrepeatably, muscle memory and pumping blood and jots of dust, the narrative that lives in the spaces of the official play-by-play. (U 27) (nous soulignons)

La lecture littérale de ce passage fait apparaître des résonnances avec Deleuze. En effet, la balle peut s'appréhender dans le récit comme un principe de ligature ou de suture, « de mise en communications de séries hétérogènes »²⁸⁴. L'hétérogénéité provient d'abord de toutes les histoires individuelles qui abritent elles-mêmes dans leur traitement, une hétérogénéité dans leurs aspects, longueurs et aboutissements. Mais cette hétérogénéité s'inscrit aussi, et se démultiplie donc, dans tous les domaines auxquels ces histoires se rattachent (la guerre froide, les déchets, l'art, la consommation, etc.). Si la différence vient de la balle de baseball, c'est parce que cette dernière joue justement, le rôle de *différenciateur*, ce que Deleuze nomme le « précurseur sombre » :

Deux séries hétérogènes, deux séries de différences étant données, le précurseur agit comme le différenciant de ces différences. C'est ainsi qu'il les met en rapport immédiatement, de par sa propre puissance : il est l'en-soi de la différence ou le « différemment différent », c'est-à-dire la différence au second degré, la différence avec soi qui rapporte le différent au différent soi-même²⁸⁵.

Elle est un différenciateur car elle met à jour les différences qu'elle doit faire communiquer ensemble. Mais elle l'est surtout, car elle-même échappe aux différenciations qu'elle met en œuvre. Autrement dit, tout en permettant une différenciation, la balle s'extirpe de cette

²⁸² Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989, p. 71-72.

²⁸³ Jesse Kavadlo, « Recycling Authority: Don DeLillo's Waste Management », *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 42.4 (Été 2004), 384-401, p. 389.

²⁸⁴ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 156.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 156.

différenciation en vertu de ce qu'elle est, à savoir, un *simulacre*, c'est-à-dire « ce système où le différent se rapporte au différent par la différence elle-même »²⁸⁶.

Or, si la balle est abordée tel un simulacre, il nous faut rendre compte dans le roman de la mise en œuvre de ce simulacre. Mais le simulacre existe-il ? *Est-il* quelque chose ? C'est encore Marvin Lundy et sa fameuse généalogie qui vont nous éclairer. En effet, la tâche herméneutique de Marvin Lundy échoue car il lui manque *le* chaînon manquant pour établir une genèse totale, digne de ce nom mais intrinsèquement impossible :

And I traced it all the way back to October fourth, the day after the game, nineteen hundred and fifty one [...] I don't have the last link that I can connect backwards from the Wainwright ball to the ball making contact with Bobby Thompson [...] I have a certain number of missing hours I still have to find. (U 180-181)

Nous devons maintenant reprendre avec Deleuze là où nous nous étions arrêtés :

Parce que le chemin qu[e le précurseur sombre] trace est invisible, et ne deviendra visible qu'à l'envers, en tant que recouvert et parcouru par les phénomènes qu'il induit dans le système, il n'a pas d'autre place que celle à laquelle il « manque » pas d'autre identité que celle à laquelle il manque: il est précisément l'objet = *x*, celui qui « manque à sa place » comme à sa propre identité²⁸⁷.

Le lien qui le mènerait à son dernier acquéreur²⁸⁸ dans la chronologie de sa recherche, qui chronologiquement est le premier, fait défaut²⁸⁹ puisque la balle en tant que différenciateur ne peut coïncider avec elle-même. Son absence à elle-même est la condition *sine qua non* de son voyage fictionnel.

Nous arrivons au bout du raisonnement, et devons en cela, nous « reconnecter » à l'Histoire. L'Histoire telle que le Prologue la présente, est irrécupérable, Tommy Chan,

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 355.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 156.

²⁸⁸ Il est intéressant de noter que le récit ne relate pas l'acquisition de la balle par Nick, ni même, du reste, celle par Marvin. Mark Osteen, *American Magic and Dread*, op. cit., p. 233.

²⁸⁹ Le manque c'est aussi, dans une lecture lacanienne, la marque du retour du réel : « Because this object has a transcendent value — it embodies a moment of perfect jouissance — in practical terms it has no value at all. When Manx finally sells the ball to Charlie Wainwright (who buys the ball despite his uncertainty about its authenticity), Charlie pays just thirty-two dollars and change. Later, when memorabilia collector Marvin Lundy sells the ball to Nick Shay, he sells it for just \$34,500. In both cases, the sellers obtain only a fraction of the ball's true value. This is because the source of the ball's value is its absence: no ball could possibly be *the* ball that Thomson hit. The transcendent status of the ball that Thomson hit necessarily renders any actual, empirical ball inadequate — even if it is the home-run ball itself. The very nature of the *objet petit a* is such that any actual object necessarily disappoints: when this absent object becomes present, it is no longer *the* object », Todd McGowan, « The Obsolescence of Mystery », art. cit., p. 126. Nous renvoyons également à ce sujet aux articles de Leonard Wilcox, « DeLillo's *Underworld* and the Return of the Real », *Contemporary Literature* 43.1 (Printemps 2002), 120-137 et Han-yu Huang, « Trauma, Paranoia, and Ecological Fantasy in Don DeLillo's *Underworld*: Toward a Psychoanalytic Ethics of Waste », *Concentric: Literary and Cultural Studies* 35.1 (Mars 2009), 109-130.

collectionneur et ami de Marvin Lundy, s'est fait une raison : « you can't precisely locate the past, Marvin. Give it up. Retire it. For your own good » (U 322). Le chaînon manquant de la généalogie dans la fiction fait écho au propre statut de la balle historique. En d'autres termes, le fait que la balle échappe dans l'Histoire à une généalogie totale — « the fate of that ball, never historically recovered »²⁹⁰ — répond à l'autre carence généalogique dans la fiction. Aussi, dans la première partie « Spring-summer 1992 », lorsque Simeon Biggs (Big Sims), collègue de Nick Shay et Brian Glassic, apprend lors d'une discussion que Nick est en possession de la balle que tout le monde désire, le simulacre s'applique à l'Histoire :

“Nobody has the ball,” Sims said. “The ball never turned up. Whoever once had the ball, it never surfaced. This is part of the whole — what? The mythology of the game. Nobody ever showed up and made a verifiable claim to this is the ball. Or a dozen people showed up, each with a ball, which amounts to the same thing.” (U 96)

Si l'Histoire ne peut rendre compte de ses rouages les plus infinitésimaux, la fiction se charge de prendre le relais car l'ultime relation, ce dernier lien déterminé par le premier qui a acquis, ou plus exactement, qui s'est emparé de la balle, Cotter Martin, ce jeune adolescent afro-américain de quatorze ans qui s'est introduit de manière clandestine (U 13) dans le stade, est seul identifiable par le lecteur. À ce titre, nous pouvons dire que l'ultime connexion — pour reprendre la maxime du récit : « everything is connected » (U 465) — dépasse la fiction pour prendre corps dans le monde avec le lecteur et « briser le préjugé qui oppose un « dedans » et un « dehors » du texte »²⁹¹. À la première sortie de la balle (hors de l'arène du stade), correspond une deuxième sortie qui est aussi une entrée, cette fois en sens inverse, non plus de l'Histoire vers la fiction, mais bel et bien de la fiction vers le monde du lecteur. La force de *Underworld* provient de ce brouillage perpétuel entre fiction et Histoire *dans et par* la lecture. Ce que nous pourrions qualifier de retour à l'Histoire, ou au monde, duplique la raison d'être même de la balle et de la bombe. Marvin Lundy ne s'y était pas trompé : « Which the whole thing is interesting because when they make an atomic bomb, listen to this, they make the radioactive core the exact same size as a ball » (U 172)²⁹². Toutes deux s'incarnent dans le

²⁹⁰ Joseph Dewey, *Beyond Grief and Nothing*, op. cit., p. 115. Nous suggérons également l'entrée « 'Shot heard 'round the world' (baseball) » de Wikipédia où l'on peut lire : « The location of the ball is unknown. The father of documentary filmmaker and author Brian Biegel thought that a ball that he bought at a thrift store might be the ball from The Shot. Biegel then embarked on a project to attempt to authenticate the ball. Ultimately, he was unable to confirm his father's purchase as the historic ball. He chronicled this project in a book, *Miracle Ball*, that was released in May 2011, plus a documentary film ». Accès en ligne le 29 juillet 2013. URL : [http://en.wikipedia.org/wiki/Shot_Heard_%27Round_the_World_\(baseball\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Shot_Heard_%27Round_the_World_(baseball))

²⁹¹ Paul Ricœur, *Temps et récit I*, op. cit., p. 145. Certaines idées de l'« Author's Note » placé à la fin de *Libra* pourrait s'appliquer à *Underworld* : « [B]ecause this book makes no claim to literal truth, because it is only itself, apart and complete, readers may find refuge here » (L 458).

²⁹² C'est ce qui fait dire à Happe que la balle est « 'la masse critique' du roman », François Happe, *Don DeLillo*,

réel par le truchement de leur virtualité. Virtualité de la balle car nous avons expliqué que sa dimension métafictionnelle permettait le phénomène d'additionnement du roman qui le pousse à l'excès en l'absence même de la balle comme centre toujours fuyant. Or il en est de même pour la bombe. Si nous ne contestons pas sa réalité historique, en revanche il nous faut attirer l'attention sur sa partielle virtualité. Lorsque Klara Sax donne son interview au début du roman, elle insiste sur un aspect capital de la guerre froide : « But the bombs were not released. You see. The missiles remained in the underwing carriages, unfired. The men came back and the targets were not destroyed. You see » (*U* 76)²⁹³. En effet, la force de la bombe a été libérée sans avoir explosé comme l'explique Mark C. Taylor : « Since the bomb can never be used, its reality is virtual, but this virtuality does not make its effects any less real; to the contrary, the bomb's impossible presence renders it hyperreal »²⁹⁴. La double virtualité de la bombe et de balle forme le même centre absent de *Underworld* — centre, dont nous savons depuis Blanchot, qui « permet de trouver et de tourner » mais qui « ne se trouve pas »²⁹⁵ — : ils sont un seul et même objet, « a ball that's a bomb and a bomb that's a ball »²⁹⁶ lance sciemment Mark C. Taylor de manière expéditive et provocatrice. Leur localisation ne présume aucunement de leur existence.

3.4. Conclusion

La fiction, par la position de surplomb qu'elle offre au lecteur, nous permet d'embrasser par la lecture le vol « long courrier » de cette balle tant convoitée. Autrement dit, la fiction *possibilise* l'expression de l'événement à l'endroit même de ses résistances et de ce

op. cit., p. 118. C'est également un moyen pour DeLillo d'intensifier une thématique de la paranoïa qui, quoiqu'on ait pu en dire, demeure moins marquée dans *Underworld* que dans beaucoup d'autres de ses romans, notamment *Libra* et *Running Dog*. En effet, la paranoïa dans *Underworld* est intimement liée à la bombe par sa dimension technologique (*CDD* 124). DeLillo réaffirme d'ailleurs les limites de la paranoïa dans ses œuvres et minimise le titre honorifique de « shaman of the paranoid school of American writer » conféré par David Remnick dans *The New York Review of Books* : « I'm not sure I've earned it. Certainly there's an element of paranoia in my work — *Libra*, yes, although not nearly so much as some people think. In this book the element of chance and coincidence may be as strong as the sense of an engineered history. History is engineered after the assassination, not before. *Running Dog* and *Great Jones Street* may also have a paranoid sheen. But I'm not particularly paranoid myself. I've drawn this element out of the air around me, and it was a stronger force in the sixties and seventies than it is now. The important thing about paranoia in my characters is that it operates as a form of religious awe » (*CDD* 106). Willman montre clairement que DeLillo ne succombe pas à la paranoïa qu'il thématise dans ses romans. Skip Willman, « Traversing the Fantasies », art. cit. Toujours est-il que la paranoïa n'est pas absente d'*Underworld* et Peter Knight propose la meilleure analyse dans son chapitre intitulé « Everything is connected », *Conspiracy Culture*, *op. cit.*, p. 204-241.

²⁹³ D'autres citations font le même constat : (*U* 122, 607).

²⁹⁴ Mark C. Taylor, *Rewiring the Real: In Conversation with William Gaddis, Richard Powers, Mark Danielewski, and Don DeLillo*, New York, Columbia University Press, 2013, p. 194.

²⁹⁵ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 36.

²⁹⁶ Mark C. Taylor, *Rewiring the Real*, *op. cit.*, p. 191.

qui constitue son événementialité même, son indicibilité. Le lecteur devient par conséquent cet historien de fortune, et supprime Marvin Lundy, ou plus exactement complète et clôt le travail de ce dernier. Le lecteur acte alors dans et par la lecture la composante thérapeutique et consolatrice de la fiction : « The novel is the dream release, the suspension of reality that history needs to escape its own brutal confinements » (PH 61). La dialectique du possible et de l'impossible ainsi enclenchée, il nous faut poursuivre dans ce sens en montrant comment *Falling Man* en déclinant l'événement le long d'un paradigme de l'impossibilité entretient son inappropriabilité et son irréprésentabilité tout en mettant en place, paradoxalement, grâce à la fiction, des stratégies pour mettre à jour des percées vers sa représentation, voire sa présentation.

4. *FALLING MAN* : L'ÉVÉNEMENT DÉCLINÉ²⁹⁷

4.1. Introduction

Falling Man est le roman des attentats du 11 septembre 2001. Il est paru en mai 2007, soit six ans après les attentats. Sa publication assez tardive contraste avec la diligence (la précipitation ?)²⁹⁸ de l'essai « In the Ruins of the Future » publié dès le mois de décembre 2001. Il faut probablement imputer cet empressement aux demandes exercées sur l'intellectuel ou le poète, être seul capable de rendre compte des phénomènes qui nous dépassent. Dans une interview, DeLillo, sans réellement s'en expliquer, fait le constat suivant : « It's interesting that in *Libra*, the entire thrust of the novel is toward an event that is the assassination of President Kennedy, and in *Falling Man*, the novel moves away from an event »²⁹⁹. Si les points de départs diffèrent, nous remarquons que les arrivées ont un point

²⁹⁷ Ce texte a été en partie publié dans l'article suivant : Karim Daanoun, « Dialectics of Possibility and Impossibility. Writing the Event in Don DeLillo's *Falling Man* », in Sylvie Mathé & Sophie Vallas (Eds.), *European Perspectives on the Literature of 9/11*, Paris, Michel Houdiard, 2014, 70-80.

²⁹⁸ « Is it too soon? » (RF 39) (se) demande l'auteur. Voir aussi Jen Webb, « Fiction and Testimony in Don DeLillo's *Falling Man* », in Paul Longley Arthur (Ed.), *International Life Writing. Memory and Identity in Global Context*, New York, Routledge, 2013, 91-105, p. 95.

²⁹⁹ Melissa Block, « *Falling Man* Maps Emotional Aftermath of Sept. 11 », *NPR* « All Things Considered », 20 juin 2007. URL : <http://www.npr.org/2007/06/20/11223451/falling-man-maps-emotional-aftermath-of-sept-11>. Commencer le roman par l'événement pourrait offrir au lecteur une occasion de formuler une critique contre le choix de DeLillo, critique dont le raisonnement serait le suivant : si DeLillo commence directement par l'événement c'est qu'il signifie que ce dernier arrive de nulle part et constitue un mal absolu inexplicable. Une telle critique a été formulée par Butler par exemple non pas à l'encontre de DeLillo mais bien des États-Unis : « Our own acts are not considered terrorist. And there is no history of acts that is relevant to the self-understanding we form in the light of these terrible events. *There is no relevant prehistory to the events of September 11*, since we begin to the story a different way, to ask how things came to this, is already to complicate the question of agency, which, no doubt, leads to the fear of moral equivocation », Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* [2004], London, Verso, 2006, p. 6 (nous soulignons). À la décharge de DeLillo, le fait que soit inclus le récit du complot terroriste semble suffire à l'exonérer d'une telle critique.

commun : l'événement résiste encore et toujours. Une autre affinité demeure néanmoins si nous prenons en compte le personnage de Nicholas Branch dans *Libra*. Cette figure fictive se place clairement après l'événement puisqu'il doit en rendre compte *objectivement*. C'est lui qui reconstitue pour nous la narration des faits et plus encore. Keith Neudecker, le protagoniste du roman, aussi est dans l'après et il devient pour le lecteur, parce qu'il est réceptacle des effets de l'événement, ce à quoi il se raccroche pour comprendre et analyser l'événement *a posteriori*, mais cette fois *subjectivement*.

Si les attentats du 11 septembre ont laissé une béance au cœur de Manhattan, ils ont simultanément laissé béante toute explication possible de l'événement. Ce faisant, ils ont dépêché dans le même temps une réponse narrative hâtée et précipitée. Bill Nichols explique ainsi :

In the case of 9/11 tele-mediated sensory impressions arrived an ebb and flow of shock and sensation, spectacle and information, without division into clear and distinct signifying units. Narrative structure proves elusive. We respond to this initial disturbance with a violent launching of narrative energy, but with what heroes and villains, with what sense of agency and responsibility, suspense and resolution shall we populate this narrative? The *desire* to answer such questions is intense but the modernist event thwarts them at every turn³⁰⁰.

Cette énergie libérée risque en effet dans son élan de réduire l'événement à quelques histoires, voire à une seule, celle dépêchée par le gouvernement de George W. Bush : « politicians and media pundits transformed the tragedy into spectacle, which then became the official story »³⁰¹. C'est dans ce mouvement de réduction et de cristallisation que l'événement prend également une valeur de mythe ou plus précisément ce que Kali Tal nomme « mythologization »³⁰². Il va sans dire que l'écueil d'un tel procédé de réduction, outre qu'il falsifie l'événement, ne va pas sans poser des problèmes éthiques vis-à-vis des victimes. *Falling Man* peut-être lu comme un contre-récit, un récit d'opposition contre le récit simplificateur de l'État et des médias. DeLillo rétorque par une complexification de l'événement en égrenant des impossibilités qui sont au cœur de l'événement et qui résistent face à ces simplifications que Didion dénonce :

I found that what had happened was being processed, obscured, systematically leached of history and so of meaning, finally rendered less readable than it had seemed on the morning it

³⁰⁰ Bill Nichols, « The terrorist event », in Marc Franko (Ed.), *Ritual and Events*, New York, Routledge, 2007, 93-108, p. 96.

³⁰¹ Linda S. Kauffman, « The Wake of Terror », art. cit., p. 19.

³⁰² « reducing a traumatic event to a set of standardized narratives (twice-and-thrice-told tales that come to represent 'the story' of the trauma) turning it from a frightening and uncontrollable event into a contained and predictable narrative », Kali Tal, *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 6.

happened. As if overnight, the irreconcilable event had been made manageable, reduced to the sentimental, to the protective talismans, totems, garlands of garlic, repeated pieties that would come to seem in some ways as destructive as the event itself.³⁰³

Employé dans une firme immobilière implantée dans la tour nord du World Trade Center, Keith Neudecker survit aux attentats du 11 septembre 2001. Sous le choc — son collègue et ami Rumsey est mort dans ses bras — et blessé, il erre dans un paysage apocalyptique peint de cendre et de fumée. Séparé de sa femme Lianne depuis un an et demi, c'est malgré tout vers elle qu'il retourne, et leur fils Justin, que Lianne élève seule. Éditrice à son compte, Lianne voue une partie de son temps en tant que bénévole à des patients atteints de la maladie d'Alzheimer, maladie dont souffrait son père et à laquelle il mit fin en se suicidant. Lianne et Keith tentent de réparer leur mariage et de reprendre leur vie de famille. Cette famille inclut par ailleurs la mère de Lianne, Nina Bartos, une historienne de l'art de renom, et son amant Martin Ridnour. Martin, lui aussi spécialiste d'art, principalement du commerce de l'art, dissimule son propre passé terroriste du temps de l'activisme d'extrême gauche allemand. Il portait d'ailleurs en ce temps un autre nom, Ernst Hechinger. En marge du récit, une autre figure apparaît sporadiquement, c'est « Falling Man », un artiste dont les performances consistent à sauter dans le vide (il est maintenu à une corde qui est reliée à son harnais) pour surprendre les passants. Le macro-récit des Neudecker, et plus globalement des New-Yorkais, est entrecoupé par le micro-récit de Hammad, jeune terroriste présent dans l'avion qui percutera la tour nord du WTC où travaille Keith. Le lecteur suit Hammad à travers son recrutement et les diverses étapes de sa formation de Hambourg en Allemagne à Nokomis en Floride jusqu'à Manhattan. Nous voudrions, pour appréhender *Falling Man*, proposer un itinéraire balisé par un certain nombre d'impossibilités qui selon nous témoignent parfaitement de ce que nous pourrions appeler *les invariants de l'événement*.

4.2. Impossibilité 1 : inappropriabilité

L'événement survient sans prévenir, et nous pouvons dire qu'il emporte avec lui dans sa venue cela même qui le fait advenir. Il dépasse notre entendement, il est pur excès, et en tant qu'excès il se refuse à toute prise :

L'épreuve de l'événement, ce qui, dans l'épreuve, *à la fois s'ouvre et résiste à l'expérience*, c'est, me semble-t-il, une certaine *inappropriabilité* de ce qui arrive. L'événement, c'est ce qui arrive et en arrivant arrive à me surprendre, à surprendre et à suspendre la compréhension : l'événement, c'est d'abord *ce que* d'abord je ne comprends pas. Mieux, l'événement c'est

³⁰³ Joan Didion, *Fixed Ideas. America Since 9.11*, Preface by Frank Rich, New York, *The New York Review of Books* (16 janvier 2003), p. 9.

d'abord *que* je ne comprenne pas. Il consiste en *ce que* je ne comprends pas : *ce que* je ne comprends pas et d'abord *que* je ne comprenne pas, le fait que je ne comprends pas : mon incompréhension³⁰⁴.

Puisqu'il annule toute possibilité programmatique quant à son effectuation, il récuse toute présentation de l'origine qui lui donne naissance. Son « origine [...] se soustrait à toute archéo-logie explicative [...]. Elle ne sourd que d'elle-même, n'a aucune cause dont elle dépend, et n'est pas non plus cause d'autre chose »³⁰⁵. Dans *Falling Man*, DeLillo aborde l'événement que constituent les attentats du 11 septembre en gardant à l'esprit ces notions d'inappropriabilité et d'an-archie : il semble reconnaître l'impossibilité phénoménologique de leur genèse³⁰⁶ dans le découpage qu'il propose dans son roman mais également par la figure de son personnage principal rescapé, Keith Neudecker qui, lorsqu'il réapparaît après les attentats, incarne l'impossibilité de l'événement en devenant lui-même une figure de l'impossible : « It was not possible, up from the dead, there he was in the doorway »³⁰⁷ et « When he appeared at the door it was not possible » (*FM* 87)³⁰⁸. Nous constatons donc en nous intéressant à la structure formelle du roman que non seulement l'événement nous échappe lorsqu'il survient mais il dérègle et dérégule certains éléments potentiellement utiles à sa compréhension, à savoir chronologie et causalité. *Falling Man* s'organise de la manière suivante : un récit prédominant qui se divise en trois parties relate l'histoire d'un rescapé des attentats de New York, Keith Neudecker. Chaque partie est ponctuée par un sous-récit ou contre-récit qui vient clore la partie. Ces trois sous-récits narrent l'histoire du complot des terroristes en mettant en relief l'un d'entre eux tout en particulier, Hammad. Autrement dit, *Falling Man* reproduit formellement en son cœur l'impossibilité même de l'*arché* en bouleversant la trame temporelle — le complot fonctionne paradoxalement comme une prolepse au lieu de nous livrer l'incipit en le précédant, en fonctionnant par exemple tel un prologue. Il est concomitamment proleptique — il intervient après le récit principal du « 11 septembre » — et analeptique — en tant que récit du complot, il aboutit à la percussive de l'avion détourné contre les tours. Ainsi, au début du roman, le lecteur plonge dans un après encore chaud, comme encore en train de se faire pour arriver à la fin du roman à l'événement

³⁰⁴ Jacques Derrida, « Auto-immunités », art. cit., p. 139.

³⁰⁵ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 81.

³⁰⁶ Le caractère d'inappropriabilité de l'événement ne signifie aucunement qu'il doit échapper au discours. Žižek a raison lorsqu'il écrit : « The worst thing to do apropos of the events of September 11 is to elevate them to a point of Absolute Evil, a vacuum which cannot be explained and/or dialecticized », Slavoy Žižek, *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates*, New York, Verso, 2002, p. 136.

³⁰⁷ Don DeLillo, *Falling Man*, New York, Scribner, 2007, p. 8 [désormais noté (*FM*)].

³⁰⁸ Cela fait directement écho à ce qu'écrit Caruth : « Trauma is not simply an effect of destruction but also, fundamentally, an enigma of survival », Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 58.

qu'il avait laissé derrière lui sans le rencontrer. Chronologie et causalité sont bousculées pour signifier que l'événement conteste l'origine qui le fait advenir, « déchire ainsi la trame causale »³⁰⁹ et est « affranchi de toute explication contextuelle »³¹⁰. En effet, il serait matériellement impossible de rendre compte d'éléments disparates convergeant vers un point comme l'explique Marion : « [l'événement] atteste une origine imprévisible, surgissant de causes souvent inconnues, voire absentes, du moins non assignables, que l'on ne saurait donc non plus reproduire, parce que sa constitution n'aurait aucun sens »³¹¹.

L'événement est excès et il l'est à double titre. Il est excessif au sens où il refuse la limite qu'impose la nomination nécessairement insuffisante dans l'*après* de son surgissement mais il l'est également dans l'*avant* dans la mesure où il défie toute origine, toute prédiction. Cet excès est le pendant d'une carence : les mots ou les noms manquent pour qualifier l'événement dans l'*après*, et l'événement se définit précisément comme ce que je ne puis prévoir dans l'*avant*. Respectivement donc, l'événement dans l'*avant* déchire le réel, est un outrage au réel en tant que tel, et dans l'*après*, il dissout toute représentation du réel. Peut-être devons-nous dans le cas du 11 septembre tout particulièrement décliner la notion d'excès à l'aide d'une dernière couche de sens, qui serait la représentation de la représentation du réel. Cette dernière strate est affaire de média et de médiatisation. Nous avons tous vu les images des médias, avec parfois une synchronisation au réel (notamment sur la percussive de la deuxième tour, la tour nord) qui nous a laissés sans voix. Ce sont ces images maintes fois répétées qui ont eu pour effet, sinon de supplanter l'événement par son double visuel, à tout le moins, de donner l'impression d'enterrer le sens de cela même qui défie tout sens. Face à cette adéquation apparente de l'événement à son image abondamment et pernicieusement répétée et, par conséquence effective ou efficace, ce raccourci sémantique permettant de laisser croire à une définition de l'événement, DeLillo s'obstine délibérément (et éthiquement) à évacuer toute référence à ces images mais aussi tout emploi de ces mots que Julia Apitzsch qualifie de « ready-made labels that go with [the attacks] ("9/11", "Ground Zero", "war on terror") »³¹². Outre les noms connotés affectivement et politiquement qu'il

³⁰⁹ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 61.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 56.

³¹¹ Jean-Luc Marion, *De surcroît*, op. cit., p. 37.

³¹² Elle poursuit ainsi : « [DeLillo] also discards the inflationary shibboleths threatening to cover the event with ready-made labels. Instead of "ground zero," "Twin Towers," "World Trade Center," and "9/11," DeLillo restores the narrative power to simple words like "the towers," "the planes," and "that day in September." », Julia Apitzsch, « The Art of Terror — the Terror of Art », in Peter Schneck & Philip Schweighauser (Eds.), *Terrorism, Media, and the Ethics of Fiction. Transatlantic Perspectives on Don DeLillo*, New York, Continuum, 2010, 93-108, p. 94 et p. 97. Voir également Joseph M. Conte, « Don DeLillo's *Falling Man* and the Age of

délaisse, DeLillo, plus fondamentalement, s'intéresse à la question de la nomination.

4.3. Impossibilité 2 : innommabilité

Il y a dans *Falling Man* une crise du nom³¹³ qui relève à la fois de l'excès qui reste le propre de l'événement et de l'excédent auquel il donne lieu puisqu'il est « bouleversement » du monde et « instaurateur-de-monde »³¹⁴, comme le signale la première ligne : « It was not a street anymore but a world, a time and space of falling ash and near night » (*FM* 3)³¹⁵. Les trois parties du roman renvoient à un nom propre, « Bill Lawton³¹⁶ » (*FM* 1), « Ernst Hechinger » (*FM* 85) et « David Janiak » (*FM* 179). À chacun de ces trois noms correspond un double, respectivement « bin Laden », « Martin Ridnour » et « Falling Man »³¹⁷. Autrement dit, un rapport de non adéquation du nom et de son référent est mis en avant afin de signifier qu'un déphasage est déjà à l'œuvre³¹⁸. Nom erroné, déformé, mal entendu, mal retranscrit, inventé par les enfants qui comprennent Bill Lawton là où il fallait entendre Bin Laden. Nom d'emprunt, de dissimulation, honteux qui permet à Martin Ridnour de faire table rase de son passé de terroriste. Et enfin, nom de scène, d'artiste pour David Janiak. Cette flexion de la falsification du nom, de la mal-nomination n'est autre que la déclinaison

Terror », *Modern Fiction Studies* 57.3 (Printemps 2011), 559-583, p. 562 et, Leif Grössinger, « Public Image and Self-Representation: Don DeLillo's Artists and Terrorists in Postmodern Mass Society », in Peter Schneck & Philip Schweighauser (Eds.), *Terrorism, Media, and the Ethics of Fiction. Transatlantic Perspectives on Don DeLillo*, New York, Continuum, 2010, 81-92, p. 85.

³¹³ Kauffman mentionne le recours à l'anamorphose par Richter et DeLillo. Linda S. Kauffman, « The Wake of Terror: Don DeLillo's "In the Ruins of the Future", "Baader-Meinhof", and *Falling Man* », in Peter Schneck & Philip Schweighauser (Eds.), *Terrorism, Media, and the Ethics of Fiction. Transatlantic Perspectives on Don DeLillo*, New York, Continuum, 2010, 19-39, p. 29.

³¹⁴ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 69.

³¹⁵ Cette phrase est surprenante pour nous lecteurs car par la négation, donc l'annihilation de la rue, nous nous attendons à l'installation d'un non-lieu ou peut-être d'un possible « no man's land ». Or DeLillo réouvre ce qu'il détruit par un autre lieu qui vient engloutir celui qui précède.

³¹⁶ « a group of children constructs its own conspiracy theory to make sense out of 9/11, although they ironically mistranslate "Bin Laden" into the Anglicized "Bill Lawton," thus invoking the specter of internal treason », Elizabeth S. Anker, « Allegories of Falling and the 9/11 Novel », *American Literary History* 23.3 (Automne 2011), 463-482, p. 467. Voir aussi l'essai de John Carlos Rowe « Global Horizons in *Falling Man* » : « The homophonic resemblances between the Arabic and Anglo-American name » p. 124. Pour Sözalán, « Ben Laden is, in a sense, a "home grown" terrorist », Özden Sözalán, *The American Nightmare. Don DeLillo's Falling Man and Cormac McCarthy's The Road*, Bloomington, AuthorHouse, 2011, p.23.

³¹⁷ Ce personnage est également évoqué par Art Spiegelman : « He keeps falling through the holes in his head, though he no longer knows which holes were made by the Arab terrorists way back in 2001, and which were always there... He is haunted now by the images he *didn't* witness... images of people tumbling to the streets below... especially one man (according to a neighbor) who executed a graceful Olympic dive as his last living act », Art Spiegelman, *In the Shadows of No Towers*, New York, Pantheon, 2004, planche 6 (caractères gras dans le texte original).

³¹⁸ Dans son essai Kauffman note l'effet de flou de DeLillo et Gerhard Richter : « DeLillo and Gerhard Richter confront us with myriad forms of misrecognition and unknowing: ignorance, amnesia, blindness, denial, and disavowal », Linda S. Kauffman, « The Wake of Terror: Don DeLillo's In the Ruins of the Future, Baader-Meinhof, and *Falling Man* », in Peter Schneck & Philip Schweighauser (Eds.), *Terrorism, Media, and the Ethics of Fiction*, art. cit., p. 24.

euphémistique de l'innommable³¹⁹ : « That's where everything was, all around him, falling away, street signs, people, things he could not name » (*FM* 242). Elle marque plus outrancièrement le nom manquant, celui de l'événement qui peine à trouver un nom dans le roman, événement qui par conséquent ne répond pas à son nom, « the things everyone was talking about » (*FM* 42), « this, what happened » (*FM* 64), « the circumstances » (*FM* 138), « the fact » (*FM* 138), ou encore « it » (*FM* 138). Ce nom est sans cesse ajourné, et nous notons, en passant, qu'il n'est jamais question de la date « 9/11 »³²⁰ ou de « September 11th » *verbatim*. Seule la mention évasive « that day in September » (*FM* 182) apparaît et là encore quelque chose fait défaut, le jour est escamoté et ce, quand bien même une indication temporelle, « These past three years » (*FM* 182) autoriserait une formulation plus complète, entendons ici avec un recul sur l'événement — « a contemplative distance »³²¹ pour reprendre la terminologie de Kristiaan Versluys. L'événement semble donc à mi-chemin ou *suspendu* entre deux extrêmes : Il y a d'une part, une nomination expéditive, précipitée, bâclée, celle de l'histoire à travers les médias, et subséquemment celle que le lecteur connaît et utilise même,

Le télégramme d'une métonymie — un nom, un chiffre —, écrit Jacques Derrida, accuse l'inqualifiable en reconnaissant qu'on ne reconnaît pas : on ne connaît même pas, on ne sait pas encore qualifier, on ne sait pas de quoi on parle [...] nommez, répétez, re-nommez le « 11 septembre », « september eleventh », là même où au fond vous ne savez pas encore ce que vous dites et ne pensez pas encore ce que vous appelez ainsi³²².

Il y a d'autre part, une nomination hésitante, réticente, dans la retenue. Pris dans l'espace de ces deux extrêmes, rien n'y fait, l'événement continue de nous échapper : inexorablement, il reste rétif à toute nomination, son sens est invariablement différé, en attente, comme suspendu.

4.4. Impossibilité 3 : imprédictibilité

Le poker offre un paradigme supplémentaire à travers lequel DeLillo médite sur la notion d'événement que nous entendons ici comme l'avènement du jeu gagnant. Le jeu est ouvertement comparé à un événement : « testing the forces that govern events » (*FM* 96). À

³¹⁹ Pour Randall, il s'agit ni plus ni moins d'une déclinaison de ce qu'il considère comme un trope essentiel et central de *Falling Man*, à savoir « 'ontological insecurity' » : « ambiguity surrounding ontology, identity and nomenclature. Michael Johnstone refers to this as 'ontological insecurity' », Martin Randall, *9/11 and the Literature of Terror*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011, p. 123.

³²⁰ Nous notons néanmoins des effets d'écho comme par exemple lorsqu'à la vue du *Falling Man* une femme à la fenêtre s'écrit « I call nine one one » (*FM* 163). Ou encore lorsque Lianne, sur le point de voir *Falling Man* pour la deuxième fois, s'interroge sur le nombre d'étage d'un immeuble, « [she] saw the jutting façade of one wing of the building, heads in windows, half a dozen maybe, up around the ninth, tenth, eleventh floors » (*FM* 158-159).

³²¹ Kristiaan Versluys, *Out of the Blue*, *op. cit.*, p. 122.

³²² Jacques Derrida, « Auto-immunités », art. cit., p. 134-136.

l'intérieur de la structure préexistante du poker, Keith et ses compères rigidifient le cadre du jeu en y ajoutant d'autres règles plus stupides les unes que les autres : « Rules are good, [...] the stupider the better » (*FM 99*). Au fur et à mesure du jeu, de nouvelles règles s'installent et viennent se greffer à de précédentes. Certains types de langages sont proscrits, comme la terminologie sportive par exemple (*FM 99*). Il en va de même pour certaines choses : sont bannies toutes références à la nourriture : « So food was out. No food ». L'idée étant de procéder à une réduction comme on le ferait en phénoménologie — ils passent d'un jeu à 7 cartes à celui encore plus puriste et minimaliste à 5 cartes et un seul pari — voire à une régression dans le langage pour limiter les réseaux de sens : « but over time they began to reduce the dealer's options » (*FM 96*), « classical retro-format » ou encore « the shrinking of choice », et enfin « they regressed » (*FM 97*).

Ils se défont des attermoissements, des circonvolutions égrenées par le jeu, intrinsèques à ce dernier, et qui le retardent. Ils se font violence, se disciplinent, « the fact of self-imposed restriction », et se plient à des règles excessives pour restreindre le jeu à une poignée de mots, le circonscrire et ainsi ultimement le prédire, le dire au moment même où il a lieu — « the prescient moment » (*FM 97*) ou « *Felt the queen and there it was* » (*FM 97*) — sans retard ou avec le moins de retard possible. Nous notons en passant qu'à ce stade, la notion d'événement oscille entre « arriver » et « faire arriver ». C'est un peu comme s'il fallait créer un contexte favorable au jeu, un environnement propice à la survenue du jeu gagnant. Paradoxalement, dans le but de mettre à nu le moment de l'événement, de le libérer de toute emprise, les joueurs échafaudent des structures de privation autour de lui : « They enjoyed creating a structure » (*FM 98*). Paradoxalement car ils cherchent à effacer les structures qui les éloignent d'un jeu pur en invoquant des structures négatives : ils se privent de structures grâce à une structure de la privation. Éliminer les couches successives qui éloignent du moment *fatidique*, faire place en somme à l'événement pour qu'il puisse advenir, aménager un terrain qui soit le plus vierge possible, dénué d'aspérités, de ralentissements. Or, cette espèce d'ascétisme, cette rigueur qui est en réalité le lissage des rugosités, voire cette législation même autour du jeu — « They issued a mandate against all beer that was not dark » (*FM 98*) — avortent d'un coup d'un seul : « Then one night it all fell apart » (*FM 100*). La structure s'effondre comme un château de cartes. L'événement qui, noyé dans le flot des mots à connotations sportives, télévisuelles, filmiques, étouffé dans les strates du jeu même, voilé par les volutes des cigarettes, demeure imprévisible, et résiste à l'annonciation de son avènement, bat en brèche toute tentative de prédiction, rouvre et ré-élargit l'entonnoir qui

devait mener à lui³²³. La tentative de cerner la force de l'événement annule toutes forces susceptibles de l'annoncer : « testing the force that govern events » (*FM* 96). En réalité, la rigueur censée conduire au gain capote précisément parce que de l'excès, du bruit et de tout ce qui relève du non-jeu et qui est en marge de ce dernier, de tout ce qui lui est étranger naîtra l'événement du gain. Autrement dit, l'attendre c'est ne jamais le voir venir. L'événement se caractérise par « l'impréparation »³²⁴.

4.5. Impossibilité 4 : irreprésentabilité

4.5.1. Introduction

L'événement pour être fidèle à son inappropriabilité doit être abordé par d'autres discours, et l'art de Giorgio Morandi (1890-1964) en est un. À plusieurs reprises au cours du roman (*FM* 12, 45, 49, 111-112, 209-211), il est fait mention de tableaux³²⁵ de Morandi dont voici l'évocation la plus complète :

The painting in question showed seven or eight objects, the taller ones set against a brushy slate background. The other items were huddled boxes and biscuit tins, grouped before a darker background. The full array, in unfixed perspective and mostly muted colors, carried an odd spare power [...] Two of the taller items were dark and somber, with smoky marks and smudges, and one of them was partly concealed by a long-necked bottle. The bottle was a bottle, white. The two dark objects, too obscure to name, were the things that Martin was referring to. (*FM* 49)

L'inclusion de ces œuvres de Morandi ré-ouvre la pluralité des postures face à l'appréhension de l'événement. Il va de soi que DeLillo n'a pas recours à cette référence pour fixer à jamais *ce que* représentent ou même *ce qui* représente le mieux les attentats du 11 septembre. La démarche de DeLillo est bien de l'ordre de la complexification à partir de laquelle l'articulation dialectique entre impossibilité et possibilité s'organise. Cela paraît d'autant plus flagrant lorsqu'on se penche sur les divers travaux qui portent sur la nature morte en histoire de l'art.

4.5.2. Esthétique de l'évidence

La nature morte suggère l'évidence et installe un rapport serré entre réel et représentation, laissant presque entendre que le lien entre figuré et figurant est de l'ordre de l'équivalence, et va, pour ainsi dire, de soi. De cette superposition, la mimésis apparaît

³²³ C'est également l'annonce du retour du réel de l'événement qui rejaillit au cœur du jeu qui s'emploie à le taire. James Gourley, *Terrorism and Temporality in the Works of Thomas Pynchon and Don DeLillo*, New York, Bloomsbury, 2013, p. 72.

³²⁴ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 70, 99.

³²⁵ Une nature morte de 1956 vraisemblablement.

tellement franche et limpide qu'elle passe inaperçue. C'est justement cette lisibilité qui ne fait pas problème qui, pour Guy Davenport, suscite paradoxalement un commentaire infini : « There is the same nakedness of presentation, the same mute hope of and confidence in the clarity of the subject, a tacitness so deep that we may never get to the bottom of it »³²⁶. À la lumière de cette première approche de la nature morte, DeLillo pourrait vouloir signifier que l'événement résiste à l'équivalence simpliste avec un récit qui le dirait et qui l'égalerait³²⁷.

Dans un ouvrage consacré à la peinture où il est question de Morandi, Bonnefoy rend compte admirablement de la manière de procéder du peintre italien :

Quand Morandi peint ses natures mortes [...], il dépouille son évocation des vases, des boîtes et des bouteilles qui sont devant lui sur la table, de presque tous les éléments signifiants, ceux qui les garderaient en rapport avec l'existence hors peinture. [...] En somme, les choses en tant que choses sont laissées au-dehors de l'acte du peintre, ces choses du lieu de vie sont au mieux de simples prétextes, et ce qui est sur la toile, ce ne sont que les composantes d'un rapport de formes et de couleurs, de vides et pleins, qui ne paraît laisser place à aucune remémoration de quoi que ce soit d'existential³²⁸.

Autrement dit, la force de la peinture de Morandi repose sur sa capacité à laisser croire que seuls des signes exempts de toute référence à une réalité existentielle transparaissent sur la toile. Pourtant ce qui retient l'attention c'est précisément cette suggestion de la réalité par la négative. Bonnefoy poursuit :

Ce n'est qu'en apparence que Morandi s'enferme dans une composition qui ne retiendrait des signes, réduits à leur généralité, oublieux des réalités particulières, que ce qui permettrait à l'œuvre d'être intransitive, autonome. Les existences particulières sont bien gardées à distance de là où se forme l'image, mais de par cette façon qu'il a de réduire sans le détruire le référent derrière le signe, Morandi laisse paraître à nous le fait, disons même le mystère de l'exister comme tel. Le fait, le mystère, qu'une chose, quelle qu'elle soit, puisse exister, puisse être, hors champ propre de l'œuvre³²⁹.

Ce que Bonnefoy décèle dans ce dépouillement nous voudrions non pas l'appliquer à l'être mais bien à la question de l'événement. Nous voulons dire par là que c'est dans la réduction même des signes du réel que Morandi pointe vers celui-ci. De même, c'est en ayant recours à l'art de la nature morte de Morandi que DeLillo positionne son discours représentationnel de l'événement³³⁰.

³²⁶ Guy Davenport, *Objects on a table. Harmonious Disarray in Art and Literature*, Washington, D.C., Counterpoint, 1998, p. 10.

³²⁷ Comme si par exemple un tableau se limitait à son ekphrasis.

³²⁸ Yves Bonnefoy, *Remarques sur le regard. Picasso, Giacometti, Morandi*, Paris, Calmann-Lévy, 2002, p. 135-136.

³²⁹ Yves Bonnefoy, *Remarques sur le regard, op. cit.*, p. 136.

³³⁰ « Morandi himself stands for the uncertainty principle. He is recorded as saying, "There is nothing more

4.5.3. Esthétique de la disparition

C'est une des caractéristiques de la nature morte que de suggérer par la mise en scène du cadre et du bord, une *esthétique de la disparition*. Claudel remarquait à propos des natures mortes hollandaises : « Il y a un arrière-plan stable et immobile et sur le devant toutes sortes d'objets en état de déséquilibre. On dirait qu'ils vont tomber »³³¹. Très souvent, les objets sont rassemblés aux bords de la surface sur laquelle ils sont posés. S'ils existent sur un plan, entendons une surface plane donnée, cette dernière n'a de sens que par son adjacence à un « vide, méthodiquement calculé »³³². Le même constat prévaut à la fine analyse de Verschaffel :

Si l'on admet que l'espace pictural de la nature morte est délimité par un bord et qu'il s'agit, sur la toile, de mettre les objets en rapport avec ce bord, la nature devient alors de par sa structure même une image de la finitude [...] dans le bord, la métaphore de la finitude se fait quasiment tautologique, par la même, inéluctable³³³.

À partir de cette analyse, il conclut que « la nature morte est une image de la finitude puisqu'elle fait exister les choses face à un bord tout en annonçant leur disparition »³³⁴. Ainsi, dans la nature morte, la présence des objets n'a de sens que par rapport à une absence à venir, latente donc. N'est-ce pas littéralement ce que le personnage Martin Ridnour nous annonce :

But that's why you built the towers, isn't it? Weren't the towers built as fantasies of wealth and power that would one day become fantasies of destruction? You build a thing like that so you can see it come down. The provocation is obvious. What other reason would there be to go so high and then to double it, do it twice? It's a fantasy, so why not do it twice? You are saying, Here it is, bring it down. (FM 116)³³⁵

Conscient de prendre le contrepied d'un autre historien de la nature morte, Norman Bryson, pour qui cette forme d'art pictural évince à la fois toute possibilité d'événement³³⁶ mais

surreal, nothing more abstract than reality" (Tate Modern) », Jen Webb, « Fiction and Testimony », art. cit., p. 102.

³³¹ Paul Claudel, *L'œil écoute, Œuvres Complètes, Tome dix-septième*, Paris, Gallimard, 1960, p. 45.

³³² Gilbert Pons, *Choses feintes & objets peints. Les ambiguïtés de la nature morte*, Paris, Au Figuré, 1993, p. 13.

³³³ Bart Verschaffel, *Essais sur les genres en peinture. Nature morte, portrait, paysage*, Traduit du néerlandais par Daniel Cunin, Bruxelles, La lettre volée, 2007, p. 19.

³³⁴ Bart Verschaffel, *Essais sur les genres en peinture, op. cit.*, p. 28.

³³⁵ Les tours sont évoquées dans *Players* : « If the elevators in the World Trade Center were places, as she believed them to be, and if the lobbies were spaces, as she further believed, what then was the World Trade Center itself? Was it a condition, an occurrence, a physical event, an existing circumstance, a presence, a state, a set of invariables? », Don DeLillo, *Players*, New York, Knopf, 1977, p. 48 [désormais noté (P)] ; dans *Mao II* par Bill Gray : « But having two of them is like a comment, it's like a dialogue, only I don't know what they're saying », Don DeLillo, *Mao II*, New York, Viking, 1991, p. 40 [désormais noté (MII)].

³³⁶ « But still life pitches itself at a level of material existence where nothing exceptional occurs: there is a wholesale eviction of the Event », Norman Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, London, Reaktion Books, 1990, p. 61.

également toute référence à l'homme et à l'humain³³⁷, nous pourrions arguer que ce sont précisément ces évictions qui, dans le cas de *Falling Man*, permettent d'en assurer le retour, la convocation. La nature morte de Morandi ne signerait pas l'éviction de l'événement mais d'une certaine manière en affirmerait la force d'assertion — paradoxalement — par la spectralité qui suggère son retrait, sa présence emportée, rendue absente et évidée donc, dans sa survenue. Pour la référence à l'homme, la nature morte en rend compte en signalant la disparition des victimes.

Cette dialectique de la présence et de l'absence est d'une certaine manière redoublée chez Morandi. En effet, nombreux sont les critiques d'art qui soulignent la qualité spectrale inhérente à ses objets peints. Jollet la note très explicitement :

Les objets prennent place presque systématiquement sur une tablette, devant un fond. Mais ces motifs bien connus, bouteilles ou autres, sont représentés de manière à ce qu'on ne puisse guère faire plus que les associer à un type générique ; ce sont comme des fantômes d'objets qui sont donnés à voir. D'où un basculement constant de l'effet de présence à la sensation d'absence, le tout figé dans un ordre compositionnel affirmé. [...] Certains effets propres à la peinture abstraite (ainsi la simplification des formes, la quasi-planéité de l'ensemble fond-forme, le jeu sur une facture qui ne produit pas un effet de texture, l'opalescence des tonalités, c'est-à-dire la constante menace de disparition de la couleur dans un néant blanc) contribuent à marquer cette distance au réel³³⁸.

Bonnefoy parle lui aussi de « figures spectrales » qui témoignent du « deuil » d'un « vrai savoir »³³⁹. Ici le savoir qui nous occupe est bel et bien celui, épistémologique et phénoménologique de l'événement tel que nous l'avons décrit antérieurement.

La complexification par le biais de la réflexion sur la nature morte passe également par une reconsidération des termes « nature morte ». Lianne remarque par exemple le fossé entre l'anglais « still life » et l'italien « natura morta », « *Natura morta*. The Italian word for still life seemed stronger than it had to be, somewhat ominous, even » (*FM* 12). Apitzsch remarque, à juste titre, que le glissement de sens d'une langue à l'autre est davantage motivé par le regard du spectateur de toute évidence refaçonné par la terreur : « it is the gaze of the beholders that transforms the still life into a somber *natura morta*. DeLillo demonstrates how

³³⁷ « But in still life we never see the human form at all. Still life negates the whole process of constructing and assessing human beings as the primary focus of depiction. [...] Removal of the human body is the founding move of still life », Norman Bryson, *Looking at the Overlooked*, *op. cit.*, p. 60. Jollet, lui, ne dit pas la même chose lorsqu'il considère la question de l'éviction de l'humain : « La tradition de la nature morte a su depuis longtemps produire cet effet de présence de l'absent, d'un individu *in absentia* — l'artiste ou le spectateur », Etienne Jollet, *La nature morte ou la place des choses*, Paris, Hazan, 2007, p. 256.

³³⁸ Etienne Jollet, *La nature morte*, *op. cit.*, p. 259-260.

³³⁹ Yves Bonnefoy, *Remarques sur le regard*, *op. cit.*, p. 140.

the terror takes possession of the characters' perspectives »³⁴⁰. La terreur colore en effet le regard de Martin qui ne peut s'empêcher de distinguer dans l'agencement des objets l'évocation des tours jumelles :

"I'm looking at these objects, kitchen objects but removed from the kitchen, free of the kitchen, the house, everything practical and functioning. And I must be back in another time zone. I must be even more disoriented than usual after a long flight," he said, pausing. "Because I keep seeing the towers in this still life." (*FM* 49)

Puis sa vision colore celle de Lianne : « She saw what he saw. She saw the towers » (*FM* 49). Qu'en est-il du lecteur ? Il est lui-même invité à réfléchir aux catégorisations que les noms fixent et que DeLillo met en évidence pour susciter une lecture critique de son roman et du réel. Si en français et en italien, les termes « nature morte » et « natura morta » mettent en avant l'aspect inerte et inanimé des objets représentés, l'anglais permet une échappée dans le sens qui ouvre une perspective sur l'animé. « Still life » laisse entendre la qualité de ce qui relève de l'inanimé dans le fait que les objets sont immobiles. Cependant, les termes prennent un tout autre tour si nous les entendons comme la trace de ce qui reste, de ce qui est encore là, cette part infime de vie qui persiste malgré le retrait de toute forme de vie. Nous rejoignons incidemment l'analyse de Bonnefoy : « Ces figures ne sont-elles pas là pour rappeler avec insistance ce fait qu'il y a de la réalité au-dehors de toute analyse ou emploi qu'en font les signes ? »³⁴¹. C'est en quelque sorte en montrant le moins que Morandi parvient à montrer le plus.

Lorsque Martin s'attarde de plus près sur le tableau de Morandi, les deux objets qu'il a du mal à identifier³⁴² sont ceux-là mêmes qui lui rappellent les tours jumelles (*FM* 49). Le lecteur ne peut ne pas voir dans la terminologie de DeLillo l'évocation des tours, mais simultanément l'échec de l'ekphrasis dans l'acte même de la description ekphrastique. Le texte fait ici ce qu'il dit. L'adjectif « smoky » renvoie le lecteur à la double instance du mot « smoke » dès la première page du roman le replongeant dans le nuage de fumée, et propageant de fait ce dernier dans la diégèse. Le terme « smudge » trahit son appartenance au langage pictural tout en redoublant l'opacité par son affiliation au terme « smoke » car « smudge » signifie aussi « suffocating smoke ». Cette opacité est donc, plus que la noirceur, intensifiée par les termes « dark and somber », puis « dark » qui revient et enfin « obscure ».

³⁴⁰ Julia Apitzsch, « The Art of Terror », art. cit., p. 101-102.

³⁴¹ Yves Bonnefoy, *Remarques sur le regard*, op. cit., p. 136.

³⁴² Karen Wilkin fait une note sur les objets des natures mortes de Morandi : « Other "personages" that figure prominently in the still lifes are no less recognizable, but are more difficult to name », *Giorgio Morandi. Works, writings and interviews*, Barcelona, Polígrafa, 2007, p. 110.

L'échec de la définition des attentats est saisissant dans ces quelques lignes. Il est réitéré par l'obstruction visuelle qu'occasionne la bouteille blanche³⁴³. Le dernier énoncé a presque des résonances didactiques comme si le narrateur s'adressait directement au lecteur pour lui signifier ses propres problèmes d'interprétation. Enfin, les problèmes d'identification, donc d'interprétation, sont redoublés par le style de DeLillo qui, ici, ne lésine pas sur les constructions chiasmiques opérant à divers degrés, des répétitions de mots (dark, bottle, two) paronomases (mark et dark), des allitérations (en [s], [m], [k], [t]), des homonymies (two, too, to), des pseudo-homographies (white et with). DeLillo finit par le cœur de la problématique de son paragraphe, la référence, « referring to », qui se présente — dans une syntaxe où déjà figure une tautologie sclérosante — comme tronquée, en attente, justement, du référent qui ne vient pas, ou, et cela revient au même, qui vient en tant qu'indéterminé (« things »). Le regard de Martin se pose sur ce qui est reconnaissable et qui donne lieu à une nomination redondante pointant vers un centre resté impénétrable. Ce qui demeure dans la périphérie reste fermé à toute mise en sens. La construction du sens résiste aux tentatives infructueuses de nomination. Nous patinons dans un non-sens sans nom car l'événement échappe à une explication et à une représentation. Le début et la fin du paragraphe se font écho et matérialisent toute la problématique d'appréhension de l'événement : « Two », comme indice du double, témoigne de la redondance et de la répétition, et donc du bégaiement de la nomination tandis que « to » signale ce vers quoi on voudrait tendre, ce sens qui ne vient pas. Les deux échecs s'amalgament dans l'homophonie.

4.5.4. Esthétique de la rémanence

En outre, la description de Martin suggère que les tours jumelles sont imprimées dans son regard et que, si elles se sont effondrées, l'image, ou plus précisément la rémanence demeure. En cela, il y a indubitablement un écho entre les objets non identifiés dans le tableau de Morandi et le WTC tel que Art Spiegelman l'a illustré dans *In the Shadow of No Towers*. Cette couverture fut d'abord celle du magazine *The New Yorker*³⁴⁴. Yves Davo propose l'ekphrasis suivante :

³⁴³ Il y a probablement ici une valeur d'ancrage ethnique. Le blanc c'est le visible, c'est l'Occident tandis que le sombre c'est l'Autre, le terroriste étranger, l'impensé.

³⁴⁴ *The New Yorker* Vol LXXVII, n°28 (24 septembre 2001). L'œuvre communément attribuée à Spiegelman semble en réalité inclure sa femme Françoise Mouly. En effet, il est écrit « "9/11/2001" by Art Spiegelman and Françoise Mouly, September 24, 2001 ». Accès en ligne le 18 janvier 2014. URL : http://www.newyorker.com/online/blogs/newsdesk/2011/09/september-11th-covers-mouly-spiegelman.html#slide_ss_0=1

[S]emblant au premier abord totalement noire, elle révèle au lecteur plus attentif les silhouettes des tours du WTC d'un noir plus profond. En effet, si la puissance du noir se donne frontalement, pour autant la lumière n'est pas partout égale. En surimpression apparaît le contour brillant de deux colonnes érigées contre le mat du fond : ces deux formes géométriques, par leur dévoilement et soudaine omniprésence, détruisent l'uniformité monochrome et révèlent au lecteur une dialectique de l'absence et de la présence, du visible et de l'invisible³⁴⁵.

Le titre de l'ouvrage de l'écrivain-illustrateur a été traduit en français par *À l'Ombre des tours mortes*. Davo propose un autre titre qui est en effet plus juste : « *À l'Ombre de nulle tour* ».³⁴⁶ Ce titre à l'avantage de renforcer la dialectique de voilement et de dévoilement, de présence et d'absence qui est au cœur de la réflexion que nous menons sur l'événement. La question de l'absence, littérale chez Spiegelman — « No Towers » — paraît diminuée par la métaphorisation que la mort suggère — « tours mortes ». La métaphorisation annule la négativité de la perte en y suppléant *déjà*, trop hâtivement peut-être, la possibilité d'un dire. La négation est en somme une *outrénévation*, pour faire écho au néologisme « outrebiographie » que nous soumet l'auteur de manière très à propos.

Pour revenir à Morandi mais toujours à la lumière de ce que le travail de Spiegelman peut nous apporter, la question de l'ombre des tours évoque à la fois la hantise — c'est là une thématique corollaire à l'événement mais dans l'acception psychanalytique ou traumatique du terme, acception qui fera l'objet d'un développement approfondi dans le deuxième chapitre — et la rémanence³⁴⁷, ce phénomène optique, mais pas exclusivement, selon lequel « la sensation visuelle subsiste pendant un court instant après la disparition de l'excitation objective »³⁴⁸. La rémanence est par conséquent ce qui reste, et l'anglais résonne ici en creux par son affiliation étymologique³⁴⁹ avec les termes *remain* ou *remnants*. Ce que les personnages du roman voient dans le tableau de Morandi pourrait donc s'apparenter à la rémanence des tours jumelles, soit l'attardement d'une apparition qui n'est déjà plus, qui manque à sa place. Or une telle définition épouse fort bien notre concept critique d'événement. Aussi, les tours de Spiegelman incarnent-elles à la perfection l'événementialité des attentats du 11 septembre. Le noir spectral des tours — indirectement et

³⁴⁵ Yves Davo, « Art Spiegelman : de l'outrenoir à l'outrebiographie dans *In the Shadow of No Towers* », *E-rea* [En ligne], 9.1 | 2011, mis en ligne le 11 septembre 2011. Accès en ligne le 16 janvier 2014. URL : <http://erea.revues.org/2117> ; DOI : 10.4000/erea.2117

³⁴⁶ Yves Davo, « Art Spiegelman », art. cit., §5, non paginé.

³⁴⁷ Rémanence et hantise paraissent se fondre dans un concept plus large de réminiscence.

³⁴⁸ *Le grand Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1989, tome VIII, p. 204

³⁴⁹ « de *remanoir*, *remanoir* « rester » (v. 1050) ; lat. *remanere*, de *re-*, et *manere* « attendre, rester » ; de *rémanent*. », *ibid.*, p. 204.

anachroniquement chez Morandi et directement chez Spiegelman³⁵⁰ — c'est la matière impénétrable de l'événement dans toute son événementialité, c'est à la fois ce contre quoi nous butons et ce qui annonce une « herméneutique événementiale »³⁵¹.

4.6. Conclusion

À partir de toutes ces déclinaisons de l'événement qui tentent de démontrer la résistance de l'événement dans *Falling Man*, nous pouvons dire que DeLillo nomme l'événement d'une certaine manière à l'endroit même où celui-ci résiste : « Even to say that the event is unnamable is a form of naming it » écrit Versluys³⁵². En effet, ces impossibilités sont dans leur exposition même une réponse à l'impossibilité représentationnelle de l'événement, et cette réponse constitue sa possibilité. L'événement décline toute représentation certes, mais la fiction décline elle toute une série de stratégies à l'endroit de ce refus. Elle intercède entre d'une part l'inappropriabilité de l'événement et d'autre part la « demande de sens » dont parle Ricœur, « tenter de saisir l'occurrence en tant que telle, le quelque chose qui arrive en tant qu'il arrive »³⁵³. DeLillo va plus loin en mettant à jour par la fiction une possibilité d'écrire ce qui relève de l'impossible, l'événement.

Le 11 septembre 2001 continue de hanter l'auteur et l'Amérique. Si *Falling Man* se penchait sur l'événement dans toute son événementialité, *Point Omega*, publié en 2010, soit trois ans après *Falling Man* et près de dix ans après les attentats meurtriers de New York, scrute une Amérique dont la routine et le quotidien ont été refaçonnés d'après les règles — plus ou moins conscientes, légales et éthiques — imposées par la *réponse* aux attentats. Ce dernier opus donne corps à la terreur ambiante née des attentats en la diffractant en tout sens. La terreur hante ce roman où le 11 septembre déjà loin derrière, se réincarne dans une paradoxale répétition de la nouveauté, elle-même accrochée à sa constitutive surprise, conservant donc toute sa fondamentale événementialité.

³⁵⁰ Le noir chez Spiegelman autorise plusieurs lectures dont la mort, et, ce qui n'est pas la même chose, les disparus, mais aussi la hantise, la filiation du traumatisme de la Shoah (la post-mémoire).

³⁵¹ L'expression est empruntée à Claude Romano. Il s'agit du titre du §9. L'herméneutique est peut-être formulable dans l'« outrenoir » tel que Pierre Soulages l'entend, « où la couleur est modélisée comme réflecteur de lumière », Yves Davo, « Art Spiegelman », art. cit., §5, non paginé.

³⁵² Kristiaan Versluys, *Out of the Blue*, op. cit., p. 3.

³⁵³ Paul Ricœur, « Événement et sens », *L'Événement en perspective*. Raisons Pratiques 2, Paris, Éditions de l'EHESS, 1991, 41-56, p. 43.

5. POINT OMEGA : L'ÉVÉNEMENT RENDU

5.1. Introduction

Le monde de *Point Omega* est un monde de l'après 11 septembre. Les attentats ne sont explicitement mentionnés qu'une seule fois dans ce court roman de 117 pages lorsque Richard Elster s'exclame, « I still want a war. A great power has to act. *We were struck hard* »³⁵⁴. Le texte a donc pour toile de fond une Amérique embourbée dans la guerre d'Irak qui fait rage depuis déjà trois ans, puisque l'action du récit se situe en « 2006 » (*PO* 2). DeLillo est très explicite sur les intentions qui ont motivé l'écriture d'un roman sur la guerre : « Dans le cas du 11 Septembre, j'étais déterminé à ne pas décrire l'attentat en train de se produire derrière l'épaule d'un personnage. Je voulais écrire sur ses effets. Pour l'Irak, c'est un peu pareil »³⁵⁵. En maintenant le récit sur le territoire national, DeLillo semble aussi suggérer que le conflit a ses origines aux États-Unis, notamment en mettant en cause l'impérialisme américain, et d'autre part, en rappelant au lecteur que l'invasion de l'Irak est née d'un désir aveugle de revanche et d'une fiction américaine : les introuvables³⁵⁶ armes de destruction massive de Saddam Hussein³⁵⁷.

Richard Elster, 73 ans, est un fervent partisan de la guerre contre le terrorisme. Dans un élan de patriotisme, qui n'est pas dépourvu d'égoïsme — « We are a living history and I thought I would be in the middle of it » (*PO* 30)³⁵⁸ —, ce conservateur intègre en tant qu'intellectuel au Pentagone le cercle restreint des têtes pensantes de la guerre. Après deux ans passés principalement à théoriser *in abstracto*, Elster s'est retiré seul dans le désert³⁵⁹, loin du vacarme de New York où il résidait. Sa solitude est interrompue par deux fois. James

³⁵⁴ Don DeLillo, *Point Omega*, New York, Scribner, 2010, p. 30 (nous soulignons), [désormais noté (*PO*)].

³⁵⁵ Nelly Kaprielian, « Don DeLillo : "je n'en sais pas plus que le lecteur" », *Les Inrockuptibles* (26 août 2010). Accès en ligne le 3 mars 2013. URL : <http://www.lesinrocks.com/2010/08/26/livres/don-delillo-je-nen-sais-pas-plus-que-le-lecteur-1126560/>

³⁵⁶ Dans *Point Omega* DeLillo s'intéresse aux relations entre ce qui est vu et ce qui ne l'est pas et ce, à plusieurs niveaux : « I became interested by the glacial pace of the film, because you get a sense of how we fail to see what is right there under normal circumstances », Ed Caesar, « Don DeLillo: A writer like no other », *The Sunday Times* (21 février 2010). Accès en ligne le 27 décembre 2013. URL : http://www.edcaesar.co.uk/article.php?article_id=39

³⁵⁷ Noam Chomsky, *Power and Terror. Conflict, Hegemony and the Rule of Force*, Foreword by Chris Hedges, London, Pluto Press, 2011, p. 130-133.

³⁵⁸ Cette formule mêle narcissisme national et individuel. C'est précisément la question que soulève Butler : « In the United States, we begin the story by invoking a first-person narrative point of view, and telling what happened on September 11. It is that date and the unexpected and fully terrible experience of violence that propels narrative », Judith Butler, *Precarious Life*, *op. cit.*, p. 5.

³⁵⁹ Les entrées lexicales que Pierre-Yves Pétilion propose à la fin de son ouvrage nous donnent déjà à penser ce qu'il en sera d'Elster et du « désert » : « wilderness, lieu zéro, terreur, cri, désert », Pierre-Yves Pétilion, *La Grand-route*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 246. Nous renvoyons également aux réflexions de Baudrillard sur le désert, Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset, 1986, p. 5-16, 32-33.

Finley, jeune réalisateur, le rejoint pour essayer de le convaincre de se laisser filmer. Il aimerait qu'Elster partage son expérience du Pentagone de la manière la plus brute et dépouillée qui soit. En effet, il veut le filmer seul devant un mur, sans bande-son, sans voix-off, sans images d'archives, sans rien. Il s'agirait, sans le nommer, d'une version très épurée du documentaire d'Errol Morris, *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara* (2003)³⁶⁰. Jessie, la fille d'Elster, est la deuxième personne qui vient rompre l'« exil » de son père. Elle disparaîtra quelques jours plus tard, mystérieusement. Ce court résumé concerne la partie centrale du roman uniquement. Deux autres textes l'enserrent à droite et à gauche, et ont pour toile de fond le MOMA. Un personnage anonyme contemple — le mot est faible tant ce qui est donné à voir agit sur le spectateur — l'œuvre déroutante de l'artiste contemporain écossais Douglas Gordon (1966-), *24 Hour Psycho* (1993). Il décrit tout ce qu'il voit autour de lui ainsi que tout ce qu'il ressent. Parmi les personnes anonymes de ces deux textes, nous reconnaissons néanmoins Finley et Elster (*PO* 7-8) et plus tard Jessie seule³⁶¹.

L'analogie la plus immédiate qu'il nous est possible de faire sur l'ancrage historique du roman se situe nettement du côté du lieu, à savoir le désert. Bien qu'il soit assurément américain, le désert³⁶² de *Point Omega* n'en demeure pas moins *autre*, au sens où il entre en résonnance avec les autres déserts, hors du territoire national, mais aussi, dans la mesure où il impose une ouverture sur l'altérité³⁶³. Aussi, le désert californien se superpose-t-il au désert iraquien : « [Elster had] invited me to join him here, old house, underfurnished, somewhere south of nowhere in the Sonoran Desert or may be it was the Mojave or *another desert altogether*. Not a long visit, he'd said » (*PO* 20) (nous soulignons). Cet autre désert concentre

³⁶⁰ McNamara commence par ces mots : « Any military commander who is honest with himself, or with those he's speaking to, will admit that he has made mistakes in the application of military power. He's killed people unnecessarily — his own troops or other troops, through mistakes, through errors of judgment ». Le script du film est consultable sur le site du réalisateur. Accès en ligne le 16 avril 2014. URL : http://www.errolmorris.com/film/fow_transcript.html

³⁶¹ La femme anonyme et Jessie font toutes deux référence à une disposition particulière de leur enfance, Jessie par la voix de son père : « She'd look very closely. I'd speak, she'd look, trying to anticipate my remarks word for word, near syllable for syllable. Her lips would move in nearest synchronization with mine » (*PO* 48). L'inconnue par sa propre voix : « I used to read what people were saying on their lips. I watched their lips and knew what they were saying before they said it. I didn't listen, I just looked. That was the thing. I could block out the sound of their voices as they said what they were saying » (*PO* 113).

³⁶² Le désert évoque aussi un passif lié au western. Il y a alors une dimension indéniable qui touche à la conquête du territoire, toute une tradition dans laquelle se font écho expansionnisme et impérialisme. Évidemment, la question du bon et du méchant n'échappe pas, non plus, à la thématique du western : « The desert in the western is a bare, wild, inexorable, and fierce place, where one meets only Indians and criminals; literally, beings who live outside civilization and law », Alessandra Ponte & Marisa Trubiano, « The House of Light and Entropy: Inhabiting the American Desert », *Assemblage* 30 (Août 1996), 12-31, p. 14.

³⁶³ « Aller vers le désert, c'est enclencher un mouvement vers l'extérieur, s'éloigner de son espace familial », Rachel Bouvet, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ éditeur, 2006, p. 15-16.

une intangibilité puisqu'il est cet ailleurs, cet imaginaire presque, dont la réalité est filtrée par les médias : le désert où ont lieu les opérations est toujours un théâtre où l'on consomme la représentation de la guerre, toujours de loin³⁶⁴, et c'est littéralement qu'il faut entendre la remarque de Finley : « The desert was outside my range [...] I had to force myself to believe I was here » (*PO* 20). Mais, il est, de même, un espace tangible où le réel se présente, sans artifice, par la souffrance et la mort. Si Jim Finley nous invite à faire le lien entre ces deux espaces, Elster, lui, rend irréfutable la référence sous-jacente à la guerre qui n'aurait pas dû durer : « Not a long visit, he'd said ».

Pour corroborer l'inscription du roman dans l'histoire, le temps et la temporalité sont également des entrées convaincantes. Nous aurons l'occasion de nous attarder sur la thématique de la temporalité, mais nous pouvons commencer par nous en tenir aux maigres, mais néanmoins décisifs, repères chronologiques que DeLillo a bien voulu nous laisser. Il nous faut pour cela regarder le prologue et l'épilogue datés respectivement du 3 septembre et 4 septembre 2006. Le 5 septembre 2006, soit le jour qui suit la date de l'épilogue (*PO* 101), George W. Bush, alors président des États-Unis prononçait, à Washington D.C., un discours devant les membres de la Military Officers Association of America dans lequel il dressait un bilan indécemment élogieux de « ses » conquêtes :

Five years after our nation was attacked, the terrorist danger remains. We're a nation at war — and America and her allies are fighting this war with relentless determination across the world. Together with our coalition partners, we've removed terrorist sanctuaries, disrupted their finances, killed and captured key operatives, broken up terrorist cells in America and other nations, and stopped new attacks before they're carried out. We're on the offense against the terrorists on every battlefield — and we'll accept nothing less than complete victory. (Applause.)³⁶⁵

Nous avons le décor, la période, il nous faut l'ennemi. Il est facile à trouver, c'est l'autre et il nous faut insister ici sur l'indéfini de cet Autre : « We can't let *others* shape our world, our minds » (*PO* 30) (nous soulignons). Encore l'éternel binarisme Us/Them³⁶⁶ — DeLillo lui-même n'a, parfois, pas pu réussir à s'en extirper³⁶⁷ — qui trahit à la fois le patriotisme aveugle d'Elster et reconduit un discours réducteur et diabolisant sur l'Autre : « All they have are old dead despotic traditions » (*PO* 30). Elster est bien loin, nous en

³⁶⁴ Il y a quelque chose de similaire à ce que Baudrillard décrit dans *La guerre du Golfe*, *op. cit.*

³⁶⁵ <http://www.presidentialrhetoric.com/speeches/09.05.06.html>

³⁶⁶ « WE are good, and THEY are evil. That useful principle trumps virtually any argument. Analysis of commentary and much of scholarship reveals that its roots commonly lie in that crucial principle, which is not argued but asserted », Noam Chomsky, *9-11*, *op. cit.*, p. 153.

³⁶⁷ « [In "Ruins of the Future," DeLillo also writes quite distinctly in oppositional, partisan language, evoking 'we' and 'they', 'our' and 'he/their' [...] the novelist interprets the events in such stark opposition (and perhaps, unwittingly, reflects the language used by the Bush administration) », Martin Randall, *9/11*, *op. cit.*, p. 25-27.

conviendrons, de la tolérance attendue d'un intellectuel. Il se produit également un télescopage constant entre la peur qu'Elster a de cet autre en tant qu'étranger (l'ennemi), et de l'autre, qui bien qu'Américain, n'est pas lui (le compatriote). DeLillo s'amuse de la paranoïa d'Elster : « He didn't want [Finley] to drive, he didn't trust other drivers, other drivers were not him » (*PO* 74)³⁶⁸. Le fait qu'Elster soit si viscéralement terrorisé par l'autre transparaît dans le lexique qu'il emploie : « Came to write, to think. Elsewhere, everywhere, my day begins in conflict, every step I take on a city street is conflict, other people are conflict » (*PO* 23). La valeur du conflit, de la guerre a été intériorisée au plus profond de lui³⁶⁹.

5.2. Politique de la fiction

Pour aborder *Point Omega*, il faut pénétrer dans le roman à partir de son concept phare de « *rendition* »³⁷⁰ qui irradie le texte de part à part. Nous pouvons, pour ce faire, nous en tenir aux trois entrées qu'Elster propose : « interpretation, translation, performance » (*PO* 34). Elster choisit dans sa définition de privilégier la définition qui relève de la performance, *rendant* de fait, l'aspect primordial de la guerre et des exactions commises en son nom — dont la séquestration et la torture de prisonniers de guerre, le deuxième sens de « *rendition* » — superfétatoires :

Toward the end of the commentary he wrote about select current meanings of the word rendition — interpretation, translation, performance. Within those walls, somewhere, in seclusion, a drama is enacted, old as human memory, he wrote, actors naked, chained, blindfolded, other actors with props of intimidation, the renderers, nameless and masked, dressed in black, and what ensues, he wrote, is a revenge play that reflects the mass will and interprets the shadowy need of an entire nation, ours. (*PO* 34)

Or, nous voudrions essayer de montrer que le roman *rend* lui-même compte des multiples sens de ce mot-clé et ce, de plusieurs manières. Nous pouvons commencer par dire que le personnage d'Elster cumule des « misrenderings ».

Rendre compte de ce qui, incontestablement, n'existe pas en prétendant que cela existe, voilà une définition tout à fait recevable du mensonge. En outre, c'est aussi l'occasion

³⁶⁸ Peut-être DeLillo évoque-t-il ici les taxis de New York, conduit en grande partie par des Américains issus de l'immigration.

³⁶⁹ L'onomastique joue sur cette thématique de l'Autre. Elster évoque un comparatif de supériorité (« else »), supériorité que nous aurions tort de ne pas associer à l'impérialisme américain et à sa propension à subjuguer l'Autre.

³⁷⁰ Sur Youtube, via le site de Pen America, une vidéo intitulée « Reckoning with Torture: Don DeLillo Reads from a CIA Memo » propose Don DeLillo figure dans laquelle il lit des documents officiels de la CIA qui ont trait à la torture. La notion de « *rendition* » est évoquée à 2'19. Accès en ligne le 6 février 2014. URL : <http://www.youtube.com/watch?v=4ZFf6NYTkrM>

pour nous de penser la question du mensonge à partir du terme *rendition* dans ses deuxième et troisième acceptions, *interpretation* et *performance*. Nous retenons, pour le premier, son envers, c'est-à-dire *mis-interpretation* car nous pensons qu'Elster se fourvoie. Pour le second, *performance*, c'est la valeur théâtrale qui nous intéresse puisque Elster reconnaît le pouvoir du mensonge — donc de la fiction aussi — et comme nous allons le voir, il est bien loin de l'intégrité qu'il est supposé incarner.

Elster adhère au mensonge qu'il estime nécessaire : « Lying is necessary. The state has to lie » (*PO* 28)³⁷¹. Nous sommes bien loin des valeurs de vérité, d'intégrité et d'éthique que l'on attribue communément au rôle sociétal de l'intellectuel. En faisant référence à l'État, Elster croit pouvoir s'exclure de ce dernier, or, de par sa position, il en fait clairement partie. Il a participé à ses entreprises et a acquiescé face à ses choix. Si, comme il le dit froidement, « A government is a criminal enterprise » (*PO* 33), rien ne nous empêche à nous lecteurs, et DeLillo le sous-entend forcément, de considérer Elster comme un criminel. Il s'agit donc d'une *performance* car Elster, et l'État qui l'emploie, sont de véritables artificiers capables de monter de toutes pièces — de *mettre en scène* — une réalité qui n'existe pas :

There were times when no map existed to match the reality we were trying to create [...] We tried to create new realities overnight, careful sets of words that resemble advertising slogans in memorability and repeatability. These words that would yield pictures eventually and then become three-dimensional. The reality stands, it walks, it squats. Except when it doesn't. (*PO* 28-29)³⁷²

La référence aux armes de destruction massive est flagrante dans ce passage, et DeLillo le concède dans un de ses entretiens³⁷³. Dans cette entreprise de détournement et de falsification du réel, la disparition de Jessie sonne comme le retour du réel, lui redonnant l'ascendant redéfini sous les espèces de la *terreur*, non plus d'État mais *intime* et *personnelle* au sein de la nation, dans un de ses déserts³⁷⁴ et non plus, dans le désert du théâtre des opérations³⁷⁵. Ce

³⁷¹ « Écrire sur le mensonge revient aussi à écrire sur les États-Unis », Jean-Michel Rabaté, *Tout dire ou ne rien dire. Logiques du mensonge*, Paris, Stock, 2005, p. 13.

³⁷² Voir à ce sujet le chapitre 6 « The Retreat from Evidence-Based Thinking » de David Keen: « key policy-makers adopted (and sometimes openly expressed) the idea that you do not need evidence on which to base something as serious (and incendiary) as a war », *Endless War? Hidden Functions of the "War on Terror"*, London, Pluto Press, 2006, 115-130, p. 115.

³⁷³ « Elster le dit avec ironie, c'est un conservateur et il a été au premier plan de la guerre en Irak. Les gouvernements créent des fantasmes et on ne peut jamais sous-estimer la capacité de l'État à les rendre réels. Les prétendues armes de destruction massive en Irak en sont un bon exemple », Nelly Kaprièlan, « Don DeLillo », art. cit.

³⁷⁴ Notons, en passant, la valeur paradoxale du désert : « An actual desert place is thus burdened with a double conceptual significance: it is read at the same time as evidence of an absolute void and as the place for boundless free play, and deserts invariably elicit responses of both terror and ecstasy, of disgust and liberation ». John Beck, « Without Form and Void. The American Desert as Trope and Terrain », *Nepantla: Views from South* 2.1, 63-83, p. 64.

faisant, le terrorisme — que nous analysions comme l'arrière plan du récit — repasse au premier plan, avec ses effets dévastateurs qui le rendent condamnable, tout comme son exploitation d'ailleurs.

5.3. Abduction : la disparition de Jessie

La disparition inexpiquée de Jessie est incontestablement l'événement marquant de *Point Omega*³⁷⁶. Il retient notre attention parce qu'il est surprise et qu'il défie toute compréhension : « Missing people never make sense » (*PO* 44). Il est d'autant plus un événement qu'il répond aux ambiguïtés mises en place par le motif central et polysémique du roman, « rendition », motif que nous avons reconduit dans le titre de ce cinquième chapitre. En effet, la disparition de Jessie, quand bien même rien ne l'atteste, ou, justement par le fait même que rien ne l'atteste, évoque en creux la question des « extraditions extraordinaires » (« extraordinary rendition »³⁷⁷ aussi connu sous le nom de « irregular rendition ») dont il nous faut dire quelques mots. Cette pratique³⁷⁸ est définie ainsi : « the practice of sending a foreign criminal or terrorist suspect covertly to be interrogated in a country with less rigorous regulations for the humane treatment of prisoners »³⁷⁹. Elle est indissociable des questions de tortures aux rangs desquelles figure la plus polémique d'entre elles, le « waterboarding ». Le terme torture a été remplacé par le gouvernement américain par l'euphémisme « enhanced interrogation techniques ». C'est donc bien ce contexte historique prégnant qui doit

³⁷⁵ Notre propos rejoint ici celui de David Cowart : « Elster, too, meets his fate in the desert. Implicated in deadly political folly, he retreats in chagrin to his own personal Iraq », David Cowart, « The Lady Vanishes: Don DeLillo's *Point Omega* », *Contemporary Literature* 53.1 (Printemps 2012), 31-50, p. 45.

³⁷⁶ Gourley parle de « paradigmatic event », James Gourley, *Terrorism and Temporality*, *op. cit.*, p. 90.

³⁷⁷ Le terme n'est pas utilisé par George W. Bush mais il y fait implicitement référence dans un discours prononcé devant la Maison Blanche le 6 septembre 2006 : « BUSH: As his questioning proceeded, it became clear that he had received training on how to resist interrogation. And so, the CIA used an alternative set of procedures. These procedures were designed to be safe, to comply with our laws, our Constitution and our treaty obligations. The Department of Justice reviewed the authorized methods extensively, and determined them to be lawful ». Bush insiste sur le caractère légal de ces pratiques. Cependant, il semble difficile de concilier la légalité avec le secret : « I cannot describe the specific methods used. I think you understand why. If I did, it would help the terrorists learn how to resist questioning and to keep information from us that we need to prevent new attacks on our country. But I can say the procedures were tough and they were safe and lawful and necessary », *The New York Times* (6 septembre 2006). Accès en ligne le 28 novembre 2013. URL : http://www.nytimes.com/2006/09/06/washington/06bush_transcript.html?pagewanted=all

³⁷⁸ « The process of capturing fugitives abroad and rendering them to the United States for trial has a long history, dating back to the 1880s, although its current incarnation only dates from 1995, when it began. [...] After 9/11, however, the program expanded beyond recognition », Andy Worthington, *The Guantánamo Files*, *op. cit.*, p. 215.

³⁷⁹ *New Oxford American Dictionary*. On pourra également regarder la définition suivante : « Rendition and extraordinary rendition are not terms defined by law. They describe the process by which a detainee is transferred from one state to another, outside normal legal processes (*i.e.* extradition, deportation, etc). In many cases these detainees are transferred to secret detention or to a third country for the purposes of interrogation, often in circumstances where they face a real risk of torture ». Accès en ligne le 28 novembre 2013. URL : <http://www.extraordinaryrendition.org/about-extraordinary-rendition/what-is-extraordinary-rendition.html>

accompagner l'élucidation du mystère (ou l'échec de cette dernière) qui plane autour de la disparition. Nous pensons que DeLillo offre en réponse au secret militaire et à sa dérive stratégique, le mensonge d'État, une sorte de surenchère (du secret) qui serait le mystère et que Jessie se charge d'incarner. Tournons-nous d'abord vers le personnage de Jessie.

La présence de Jessie est tout aussi énigmatique que son absence. Si son entrée dans la diégèse est annoncée à la page 36, son destin est scellé dès la page 75. DeLillo est on ne peut plus clair sur son personnage : « Pas très longtemps après l'avoir fait apparaître. Rétrospectivement, je me dis que je l'ai créée pour la faire disparaître. Où a-t-elle disparu ? Je n'ai pas la réponse. Je n'ai pas besoin d'avoir les réponses pour écrire »³⁸⁰. Elster n'a pu prévoir ou prédire sa disparition alors que nous apprenons qu'il excelle dans l'art du transitoire et de l'éphémère, notion à laquelle il est fait allusion lorsqu'il compare, de manière peu convaincante, la guerre à la forme poétique du haïku : « This is the soul of haiku. Bare everything to plain sight, explique Elster [...] Things in war are transient. See what's there and then be prepared to watch it disappear » (*PO* 29). La définition qu'il propose sied davantage à Jessie. En effet, l'adjectif « transient »³⁸¹ est de toute évidence celui qui la caractérise le mieux. Or, ici, l'évidence, ce qui se montre le plus ostensiblement comme dans le *haïku*, c'est la fugacité, ou ce que nous pourrions gloser par ce qui se montre pour disparaître, ou ce qui se montre dans la disparition même. Nous retrouvons, en latence, les enjeux définitoires de l'événement. Jessie incarne en cela l'esprit même du *haïku*. Elle devient « un élément ténu de la vie réelle »³⁸². Si Elster, ce spécialiste des choses transitoires, n'a pu prévoir, ou à tout le moins pressentir la disparition de sa fille, le lecteur aura eu tout le loisir de capter les indices disséminés dans le texte sur la qualité éthérée de Jessie.

Jessie vient bouleverser la configuration initiale à deux, « significant news, someone else, a face and a voice, called Jessie, he said, an exceptional mind » (*PO* 36). Son apparition dans le roman est décrite en termes géologiques : « [Elster] announced that his daughter would be coming to visit. It was like hearing that the earth had shifted on its axis » (*PO* 36). Si le texte insiste aussi lourdement sur sa future présence, le lecteur se rendra compte très rapidement que Jessie brillera d'abord par son mode d'être au monde qui est qualifié d'« otherworldly » (*PO* 36) puis, lorsqu'elle disparaîtra, littéralement, de la surface du récit.

³⁸⁰ Nelly Kaprièlan, « Don DeLillo », art. cit.

³⁸¹ « lasting only for a short time; impermanent », *New Oxford American Dictionary*.

³⁸² Roland Barthes, *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 53.

Nous notons en passant qu'elle ne vient pas d'elle-même. C'est sa mère qui l'envoie (*PO* 58, 83) car une espèce de menace pèse sur elle. Elle arrive, ou elle leur arrive comme un accident arriverait. Jessie se remarque par sa fugacité et son évanescence, par une espèce de nonchalance et une manière très particulière de résister à toute description. Elle est assez vite encline à disparaître par sa caractérisation justement : elle se pare d'un voile mystérieux et porte en elle d'emblée la promesse ou les prémices de son effacement. Elle ne reste que peu de temps dans le roman, comme si elle ne faisait que passer, comme si elle était transparente : « she was pale and thin » (*PO* 39). Le prisme de l'indétermination quant à la caractérisation de Jessie contraste avec la recherche de stabilisation opérée par Finley dans l'outrance conceptuelle de son film, et l'aveuglement d'Elster dans la poursuite d'une vengeance qui prend le nom d'une « justice infinie ».

DeLillo choisit de renforcer l'annonce de sa disparition par une caractérisation éthérée : « She was sylphlike, her element was air [...] She moved through places in a soft glide, feeling the same things everywhere, this is what there was, the space within » (*PO* 49). Comme en écho à sa disparition à venir, une question retentit au cœur du roman : « I found it disturbing to watch her, knowing that she didn't feel watched. Where was she? She wasn't lost in thought or memory, wasn't gauging the course of the next hour or minute. She was missing, fixed tightly within » (*PO* 60). Elle est présente physiquement, mais il en faut peu pour que son corps lui aussi disparaisse et rejoigne son esprit. Lorsqu'elle est effectivement là, elle nous renvoie déjà à son absence, non pas future, mais contemporaine, car il semble qu'elle est toujours sur le point de se volatiliser. Et quand elle disparaît, tout semble indiquer qu'elle confirme son être même, son mode d'être. Nous apprenons qu'elle est air et qu'elle retournera à l'air : « Passing into air, it seemed this is what she was meant to do, what she was made for, two full days, no word, no sign » (*PO* 81). Elle s'en retourne aux éléments comme elle était venue.

La répercussion de sa disparition est si bouleversante que tout dans le roman se définit et se mesure à l'aune de son absence. Jessie devient le centre à partir duquel toutes perceptions deviennent possibles : « Nothing happened that was not marked by her absence » (*PO* 86). Si sa disparition est décisive quant au tour que les événements de la diégèse peuvent prendre, James Finley s'attarde sur l'importance de définir le moment, cet instant fugace qui voit un état du monde qui inclut Jessie et un autre presque juxtaposé d'où elle s'est subitement retirée : « I could think around the fact of her disappearance. But at the heart, in the moment

itself, the physical crux of it, only a hole in the air » (*PO* 83)³⁸³. L'explication que James livre aux lecteurs sur cette béance à l'emplacement de Jessie est matérialisée dans le roman par le saut qu'il nous faut faire, nous lecteurs, entre la troisième et la quatrième partie. Et il nous faut insister sur un point : si la disparition est ou *fait événement*³⁸⁴ c'est précisément en dépit de tous les signes annonciateurs. La disparition nous surprend en dépit de ce que nous savions et ce, jusqu'à l'ultime moment qui la précède de peu : « I thought of Jessie sleeping. She would close her eyes and disappear, this was one of her gifts » (*PO* 72). Même une remarque aussi limpide ne laissait présager son évaporation. L'événement c'est donc aussi cette idée que je ne puis être préparé — mon « impréparation radicale »³⁸⁵ — à ce qui (m') arrive.

Le contexte historique de *Point Omega* est tout à la fois ce qui permet d'avancer un début d'explication à la disparition de Jessie et ce qui résiste à toute explication. Le caractère extraordinaire de cette disparition rappelle l'arbitraire des « extraordinary renditions » puisque même une Américaine « ordinaire » peut être la cible de son propre gouvernement pour peu que quelques mensonges à son sujet aient été colportés par un(e) compatriote trop zélé(e). DeLillo dénonce, nous semble-t-il, un climat de terreur et de suspicion aux États-Unis qui résulte des directives de George W. Bush après les attentats du 11 septembre. Ces directives liberticides forment les grandes lignes du contre-terrorisme américain que le *USA Patriot Act of 2001*³⁸⁶ consigne, et l'inclusion dans le roman de l'installation vidéo de Douglas Gordon n'est pas seulement le rappel d'une superposition entre la violence et son spectacle, thème delillien s'il en est, elle est, en sus, l'indice d'une vidéosurveillance tout azimut couplée à une interception des messages privés (téléphoniques³⁸⁷, Internet...) dont le *Patriot Act* renforce la mise en œuvre dans sa section II intitulée « ENHANCED SURVEILLANCE PROCEDURES ».

³⁸³ Nous comparerons cette formulation à celle écrite il y a plus de vingt ans dans la nouvelle « The Runner » : « The car, the man, the child. Those are the parts. But how do the parts fit together? Because now that I've had some time to think, there's no explanation. *A hole opened up in the air*. That's how much it makes sense », Don DeLillo, « The Runner », p. 63 (nous soulignons).

³⁸⁴ Si l'on nous passe l'expression car elle est problématique : « « faire événement » — formule d'ailleurs parfaitement contradictoire, puisque l'événement *se* fait justement lui-même, comme il se donne et se montre », Jean-Luc Marion, *Étant donné*, *op. cit.*, p. 233

³⁸⁵ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, *op. cit.*, p. 70.

³⁸⁶ Le terme est en réalité un acronyme qui se décline ainsi : « Uniting (and) Strengthening America (by) Providing Appropriate Tools Required (to) Intercept (and) Obstruct Terrorism Act of 2001 ». Accès en ligne le 23 juillet 2013. URL : <http://www.gpo.gov/fdsys/pkg/PLAW-107publ56/pdf/PLAW-107publ56.pdf>

³⁸⁷ Le fait qu'il soit notamment question de coups de fils anonymes dans le roman participe de ce thème de la communication et de son interception.

5.4. Conclusion

Point Omega explore ce que nous avons appelé une *politique de la fiction* mais il faut entendre l'expression dans sa double acception. Il y a d'abord le recours par l'État au mensonge qui peut être un autre nom de la fiction car il s'agit bien de « raconter des histoires » aux Américains et à la communauté internationale pour légitimer ses attaques à l'encontre de Saddam Hussein et de l'Irak. Ensuite, cette expression sous-tend également l'attitude de DeLillo qui offre une réponse (qui elle-même trahit la *responsabilité* de l'auteur) éminemment politique par le biais de la fiction puisqu'en disparaissant, Jessie concentre en elle les effets comme déplacés des exactions commises au nom du monde libre et de son idéal de démocratie « à l'occidentale ». L'événement de sa disparition apparaît tel un coup puissant porté à l'endroit d'une *double invulnérabilité* battue en brèche : invulnérabilité de la patrie et invulnérabilité du père, les deux termes se confondant étymologiquement, *patria* et *pater*. Jessie est, à ce titre, l'expression d'un traumatisme à la fois national et personnel : l'événement d'une double vulnérabilité. Si nous suggérons ici que l'intime s'oppose au national, ils peuvent néanmoins être abordés ensemble. En effet, l'événement-Jessie devient alors un lien entre perte intime et terrorisme d'État. Jessie devient le prétexte à une exploration et une exploitation des ressorts intimes du terrorisme d'État.

La disparition de Jessie sur le plan national remet en cause la validité des réponses mises en œuvre par le gouvernement américain pour répondre aux attentats du 11 septembre ; loin de résoudre la question du terrorisme, les réponses nationales (la surveillance exacerbée au point de nier l'existence de la vie privée mais également une « administration de la peur »³⁸⁸) et les réponses sur le plan international (guerre en Afghanistan lancée dès octobre 2001 et en Irak dès mars 2003, la torture, le camp de Guantánamo) montrent clairement les limites du contre-terrorisme à l'américaine — une autre forme de terrorisme, dit « occidental »³⁸⁹ — qui en voulant éradiquer le terrorisme semble plus que jamais, le diriger

³⁸⁸ « Je crois que si j'utilise ce terme d'administration, c'est pour signifier deux choses. D'abord que désormais, la peur est un environnement, un milieu, un monde. Elle nous occupe et nous préoccupe. Autrefois, la peur était un phénomène lié à des événements localisés, identifiables et circonscrits dans le temps : guerres, famines, épidémies... Aujourd'hui, [...] la peur est monde, *panique*, au sens de « totalité ». Mais l'administration de la peur, cela signifie aussi que les États sont tentés de faire de la peur, de son orchestration, de sa gestion, une politique », Paul Virilio, *L'administration de la peur* (Entretien mené par Bertrand Richard), Paris, Textuel, 2010, p. 16.

³⁸⁹ « There are many terrorist states in the world, but the United States is unusual in that it is officially committed to international terrorism, and on a scale that puts its rival to shame », Noam Chomsky, « International Terrorism: Image and Reality », in Alexander George (Ed.), *Western State Terrorism*, Cambridge, Polity Press, 1991, 12-38, p. 15. Voir en outre : « We should not forget that the U.S. itself is a terrorist state », Noam Chomsky, 9-11. *Was There an Alternative?*, New York, Seven Stories Press, 2011, p. 72. Ainsi que : « If we

inexorablement vers elle-même. L'Amérique dans sa quête du bien est *rendue* vulnérable parce qu'elle a embrassé un système qui lui fait du mal, un système suicidaire³⁹⁰. Elle est en somme condamnée à *se* faire du mal. Sur le plan personnel, le chagrin qui envahit Elster le père à la suite de la disparition de sa fille résonne en écho au chagrin national d'un pays qui n'a pas fini de pleurer ses morts : le deuil d'Elster rejoue le deuil national³⁹¹. Mais le chagrin d'Elster l'Américain, c'est également, en creux, le chagrin des *autres*, ces anonymes victimes des horreurs de la guerre en Irak et en Afghanistan. L'exaction — dans l'horreur de ce qu'elle est en soi mais aussi dans son impersonnalité et son indétermination ; c'est précisément parce que nous ne savons pas, que nous pouvons nous imaginer le pire — convoque sur le territoire national américain tous ces *autres*³⁹² directement touchés par le contre-terrorisme américain, ces civils tués en Afghanistan³⁹³ et en Irak victimes de ce qui est appelée une « guerre contre la terreur »³⁹⁴ mais n'est en réalité qu'une autre forme de terreur, de terrorisme.³⁹⁵ C'est précisément en ce sens que le *contre-terrorisme-en-tant-que-terrorisme* ne fait qu'aggraver l'emprise de ce contre quoi il déclare lutter : la perte et le deuil.

Point Omega offre l'illustration d'un télescopage flagrant du traumatisme national et du traumatisme individuel comme nous l'avons montré avec la disparition de Jessie. C'est sur le terme de traumatisme que nous voudrions nous pencher à présent en nous demandant quelles relations l'événement tel que nous l'avons analysé jusqu'à présent entretient avec le concept de traumatisme. Ne parlons-nous pas communément d'« événement traumatique » ? Ne frôlons nous pas alors le pléonasme ? Comment entendre ce qui semble apparaître comme

want to consider this question [*i.e. Is the nation's so-called war on terrorism winnable?*] seriously, we should recognize that in much of the world the U.S. is regarded as a leading terrorist state, and with good reason », *ibid.* p. 55.

³⁹⁰ « Tragically, it seems that the US seeks to preempt violence against itself by waging violence first, but the violence it fears is the violence it engenders », Judith Butler, *Precarious Life*, *op. cit.*, p. 149.

³⁹¹ DeLillo aborde l'articulation du deuil personnel au deuil national. Pour Romano, le deuil engage « notre insubstituable ipséité », et ceci explique qu'« il n'y a pas de deuil « en général », il y a deuil *pour moi*, unique, je ressens l'événement « dans ma chair » », Claude Romano, *L'Événement et le monde*, *op. cit.*, p. 45.

³⁹² « no matter how many innocent people suffer, including people here in Europe who will be victims of the escalating cycle of violence », Noam Chomsky, *9-11*, *op. cit.*, p. 66.

³⁹³ *Ibid.*, p. 125.

³⁹⁴ « the “war on terror” that the President had declared — as if terror were a state and not a technique », Joan Didion, *Fixed Ideas*, *op. cit.*, p. 8. C'est précisément parce que la terreur n'a pas de visage « national » qu'il fallait « trouver » un coupable clairement identifiable, un homme d'état, une nation. Une des différences entre l'âge du terrorisme et celui de la guerre froide est que durant cette dernière le rival était identifiable. Chomsky rappelle : « the current leader of the “War on Terror” is the only state in the world that's been condemned by the World Court for international terrorism and that has vetoed a resolution calling on all states to observe international law, a fact that perhaps is relevant to the current situation », Noam Chomsky, *Power and Terror*, *op. cit.*, p. 50.

³⁹⁵ « Wanton killing of innocent civilians is terrorism, not a war on terrorism », Noam Chomsky, *9-11*, *op. cit.*, p. 108.

une redondance ? Le terme traumatisme perd-il de son ampleur ou au contraire gagne-t-il en envergure lorsqu'il est tributaire du substantif « événement » ?

CHAPITRE 2 — ÉVÉNEMENT ET TRAUMA

Le lien qu'il est possible de tisser entre l'événement pris dans un sens générique et celui du traumatisme ou du trauma³⁹⁶ semble aller de soi notamment dans la collocation des deux termes dans l'expression « événement traumatisant »³⁹⁷. Pourtant, nous devons nous garder de les amalgamer. Pour Romano, l'événement traumatisant se distingue de l'événement entendu en son sens événemential car « [l]e traumatisme est un événement que nous ne pouvons pas faire nôtre »³⁹⁸ et « [s]i nous y sommes bien exposés, c'est comme *sujet* incapable de lui faire face »³⁹⁹. Aussi la différence repose-t-elle sur la question de l'expérience qui est considérée impossible⁴⁰⁰ dans le cas de l'événement traumatisant. En effet, le sujet à qui échoit l'événement événemential, Romano le nomme *advenant*, est bouleversé dans son ipséité : « « je » ne m'adviens comme tel qu'en tant que quelque chose m'arrive, et quelque chose ne m'arrive qu'en tant que je deviens moi-même, dans l'épreuve de l'événement »⁴⁰¹. Or, cette dimension de l'ipséité fait défaut dans l'événement traumatisant puisqu'il marque « la défaite de l'ipséité », c'est-à-dire l'échec de la « *capacité d'appropriation* »⁴⁰² de l'ipséité. Le retour à soi qui définit l'ipséité est entravé, et toute la dimension *propre* du sujet — non pas de l'*advenant* — est mise à mal. L'événement traumatisant est par conséquent « ce qui se dérobe à toute expérience propre et en propre »⁴⁰³. Autrement dit, le sujet « n'est plus *lui-même* au sens événemential »⁴⁰⁴ puisqu'il n'a pas subi

³⁹⁶ Nous emploierons les termes de trauma et traumatisme de manière strictement indifférenciée.

³⁹⁷ La traduction « traumatic event » est plus courante. Mais l'expression « traumatizing event » apparaît par exemple dans le premier chapitre « Toward a Theory of Cultural Trauma » d'Alexander, in Jeffrey C. Alexander (Ed.), *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, University of California Press, 2004, 1-30, p. 3, 5.

³⁹⁸ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 148 et *L'Événement et le temps*, op. cit., p. 261.

³⁹⁹ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 149. Romano distingue le sujet de l'*advenant* : « “Sujet” doit s'entendre ici littéralement au sens d'un assujettissement à ce qui nous arrive, aux événements dans la mesure où nous ne pouvons pas, justement, les faire nôtre. Le sujet désigne l'*advenant* pour autant que l'ipséité, justement, lui fait défaut », *ibid.*, p. 178.

⁴⁰⁰ « [L]'événement traumatique, en revanche, dans la mesure où il fait effraction dans l'aventure humaine et apparaît inassimilable par l'*advenant*, est plutôt ce qui interdit toute transformation de soi à soi, toute *expérience*, figeant l'aventure elle-même et empêchant l'*advenant* de s'*advenir* », *ibid.*, p. 150 (nous soulignons).

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 124.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 155.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁰⁴ Claude Romano, *L'Événement et le temps*, op. cit., p. 261.

l'expérience à proprement parler. Dans *L'Événement et le temps* (1999), deuxième volet de la réflexion romaniennne sur l'événement, le philosophe revient plus en détail sur l'événement traumatisant. Cette fois, il précise sa pensée, non plus simplement en opposant les deux événements mais en présentant l'un comme l'antithèse phénoménologique de l'autre : « [L']advenant est *sujet* à ce qui lui arrive sans possibilité d'en répondre, ni, par suite, de le faire sien. *Il se réduit à sa pure égoïté déchuée de toute ipséité*. Le traumatisme est, en ce sens, le « négatif », au sens photographique du terme, de l'événement »⁴⁰⁵.

Nous ne prétendons pas régler ici les différences et les différends entre psychanalyse et phénoménologie car nous nous n'en avons ni le temps ni les compétences⁴⁰⁶. Romano est plus que conscient de l'ampleur du problème⁴⁰⁷. Malgré tout, nous voudrions utiliser les concepts de chacun de ces champs disciplinaires pour les mettre en résonnance afin d'éclairer la fiction delillienne. La possibilité d'établir les liens entre les deux disciplines pourrait se résumer en un concept lâche auquel nous donnerions le nom de *centre absent*⁴⁰⁸ ou comme nous l'avons vu avec *Libra*, « dark center ». Regardons ce que dit la psychanalyse. S'il est incontestable que l'événement traumatisant arrive, la modalité de cet *arriver* est très problématique lorsque le discours tente de s'en emparer. Si sa réalité n'est pas à prouver, force est de constater qu'il met néanmoins la réalité à rude épreuve :

The traumatic event, although real, took place outside the parameters of "normal" reality, such as causality, sequence, place and time. The trauma is thus an event that has no beginning, no ending, no before, no during and no after. This absence of categories that define it lends it a quality of "otherness", a salience, a timelessness and a ubiquity that puts it outside the range of associatively linked experiences, outside the range of comprehension, of recounting and of mastery⁴⁰⁹.

Nous voyons bien qu'il complexifie un réel déjà complexe puisqu'il en fait partie tout en s'arrogeant le droit de s'en exclure exceptionnellement. Cathy Caruth pose l'événement traumatisant en des termes qui opacifient la netteté des concepts de présence et d'absence, de

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 261.

⁴⁰⁶ Nous renvoyons à ce titre à l'« idée du pré-humain » : « Il s'agit d'un « x » à déterminer qui se situerait en permanence, de façon structurelle, en-deçà du monde où l'homme et sa culture s'installent, quelque chose comme leur facticité originaire. Je suppose, par hypothèse, que phénoménologie et psychanalyse se rejoignent dans une région pré-objective, et donc aussi pré-subjective, et malgré tout toujours présente comme un sol sous nos pieds », Guy Félix Duportail, « Psychanalyse et phénoménologie : questions et enjeux », *Savoirs et clinique* 7 (2006/1), 163-174, p. 164.

⁴⁰⁷ « Le traumatisme ne joue ici que le rôle strictement limité d'un *exemple*, et demeure assurément l'*index* de problèmes considérables », Claude Romano, *L'Événement et le temps*, *op. cit.*, p. 265.

⁴⁰⁸ « Trauma is a disruptive experience that disarticulates the self and creates holes in existence », Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001, p. 41.

⁴⁰⁹ Dori Laub, MD., « Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening », in Shoshana Felman & Dori Laub, M.D. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge, 1992, p. 68-69.

connaissance et de nescience : « The return of the traumatic experience in the dream is not the signal of the direct experience but, rather, of the attempt to overcome the fact that it was *not* direct, to attempt to master what was never fully grasped in the first place »⁴¹⁰. C'est la médiation psychique postérieure à l'événement, à travers la répétition et le souvenir, qui démontre que l'événement est passé outre toute médiation (symbolique) lorsqu'il a surgi. Autrement dit, si le traumatisme exige de revenir, s'il veut se montrer, c'est parce qu'il n'a pas été vu lorsqu'il est arrivé. Revoir ce dans quoi nous étions tout entier, c'est là le caractère énigmatique de l'événement traumatisant : « Trauma is suffered in the psyche precisely, it would seem, because it is *not* directly available to experience »⁴¹¹. Éviter ou manquer l'expérience et pourtant être touché d'une certaine manière par quelque chose que peu seraient enclins à considérer comme une non-expérience⁴¹², telle est la modalité paradoxale d'apparition de l'événement traumatisant. C'est toute une problématique terminologique et épistémologique que soulève cette question : « Trauma emerges as that which, at the very moment of its reception, registers as a non-experience, causing conventional epistemologies to falter »⁴¹³. Comment en rendre compte avec les mots ? Est-ce une impression négative, une non-impression positive ? Y a-t-il impression (André⁴¹⁴, Herman, Farrell⁴¹⁵), inscription⁴¹⁶, enregistrement (Whitehead, Laub) ? Intégration partielle (Laplanche et Pontalis) ? Est-ce une connaissance non-sue (Caruth) ? Est-ce une trace laissée par une non-présence ? L'archive d'un passé immémorial ? Quel que soit le point de vue que nous adoptions, celui de la phénoménologie ou celui de la psychanalyse, ce qui compte, en définitive, c'est le profond paradoxe — « abîme d'une contradiction béante »⁴¹⁷ — qui régit tout discours sur

⁴¹⁰ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*, op. cit., p. 62.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 61.

⁴¹² Ce qui complique davantage les choses pour nous c'est que Romano lui-même a recours au vocable « inexpérimentable » : « [L'événement] est ce décalage même, cet intime déphasage selon lesquels l'inexpérimentable peut venir nous toucher, nous blesser et, en se destinant à nous, en nous intimant son épreuve, nous donner la possibilité de l'accueillir en nous transformant », Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 69.

⁴¹³ Anne Whitehead, *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 5.

⁴¹⁴ « quelque chose s'imprime sans pouvoir être psychiquement traité », Jacques André, *Le désordre du temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 58 (nous soulignons).

⁴¹⁵ « What imprints the experience is the annihilation of meaning and identity », Kirby Farrell, *Post-Traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 18 (nous soulignons).

⁴¹⁶ « La première scène n'est pas refoulée. Elle est inscrite, sans être refoulée. Elle est inscrite entre deux », Jean Laplanche, *Problématique VI. L'Après-coup*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Quadrige », 2006, p. 53.

⁴¹⁷ Claude Romano, *Il y a*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 23.

l'événement : l'événement disparaît dans la fulgurance de son apparition⁴¹⁸. C'est à la fiction qu'incombe la tâche de faire toute la lumière sur l'événement.

6. *UNDERWORLD* : LE TRAUMATISME DE NICK SHAY

6.1. Introduction

Notre première entrée dans *Underworld* s'est opérée par le motif de la balle de baseball que nous avons mesurée à l'aune de la bombe, ces deux événements se confondant en une expression commune : « The Shot Heard 'Round the World » (U 95, 528, 668-669). Nous avons montré comment la balle permettait de mettre en évidence le fonctionnement de l'Histoire et de sa représentation en évoquant notamment une dialectique de présence et d'absence propice à rendre compte de l'événement. Or, il est, dans *Underworld*, un autre « Shot Heard 'Round the World » qui s'amalgame aux deux autres. Il s'agit de la détonation de l'arme à feu que Nick Shay tint entre ses mains cette soirée d'octobre⁴¹⁹ où il tua quelqu'un. C'est donc ce même concept d'absence que nous voudrions creuser à présent en focalisant notre attention sur Nick Shay, personnage principal et détenteur supposé de la balle qui est, une fois de plus, symbole de perte. Il s'agit littéralement, nous l'avons dit, de compenser (U 644) par le potentiel narratif de la balle. Compenser un manque ou une perte que nous entendons en termes de trauma.

La balle permet donc bien ce phénomène centripète de focalisation pour qui la côtoie, la désire, la touche là où, au contraire, la guerre froide n'imposait que forces centrifuges, prônes à la fragmentation et à la fission, à l'annihilation nucléaire. Dans toute sa *préhensibilité*, cette balle qui tient dans la main défait, ou à tout le moins, diminue la démesure historique de la guerre froide en lui donnant corps. Elle est également un centre qui autorise une focalisation sécurisante contre la dispersion et la diffusion des forces éparses et antagonistes de la guerre froide. C'est parce que la guerre froide était palpable dans l'air même que les Américains respiraient que paradoxalement elle demeurait insaisissable. La balle rend possible une saisie mais cette possibilité ne se fera qu'au détriment de l'Histoire. Vouloir se procurer la balle devient un moyen de contenir l'explosion historique concomitante : « the search for Thompson's baseball is a desperate effort to repress the cultural forces that were

⁴¹⁸ « comment apparaître et disparaître sont-ils *un* en tout phénomène ? », *ibid.*, p. 348.

⁴¹⁹ L'incident est relaté dans la sixième et dernière partie (juste avant l'épilogue « Das Kapital ») intitulée « Arrangement in Grey and Black (Fall 1951-Summer 1952) » (U 659).

being unleashed that day »⁴²⁰. Retrouver la balle de baseball pour Nick revient à retrouver un moment-origine qui est associé à la perte⁴²¹. En effet, rare fan des Dodgers — toute l'Amérique était derrière les Giants durant les play-offs⁴²² — Nick a perdu avec son équipe ce jour-là : « I died inside when they lost » (U 93). Cette crise ontologique symbolisée par la perte, aussi entendue en terme de chute — « Nick has fallen from grace » (U 95) explique son ami Big Sims — contrebalance la célébration des gagnants et proclame pour Nick l'avènement de la malchance et de l'échec : « It's about the mystery of bad luck, the mystery of loss » (U 97)⁴²³. En achetant la balle mythique, Nick honora l'échec : « To commemorate failure » (U 97). Posséder la balle pour Nick devient, par nostalgie bien entendu, un moyen de retourner au moment charnière où il vivait pleinement⁴²⁴ :

I long for the days of disorder. I want them back, the days when I was alive on the earth, rippling in the quick of my skin, heedless and real. I was dumb-muscled and angry and real. This is what I long for, the breach of peace, the days of disarray when I walked real streets and did things slap-bang and felt angry and ready all the time, a danger to others and a distant mystery to myself. (U 810)⁴²⁵

Moment charnière donc où Nick serait en mesure d'effacer son histoire pour en reprendre les rôles⁴²⁶.

Le traumatisme de Nick Shay est double. Il provient d'abord de la disparition de son père, Jimmy Costanza⁴²⁷, lorsque Nick était très jeune, « He went out to get a pack of cigarettes and never came back » (U 87). Le deuxième événement c'est, nous l'avons

⁴²⁰ Timothy L. Parrish, « From Hoover's FBI to Eisenstein's *Unterwelt*: DeLillo Directs the Postmodern Novel », in John N. Duvall (Ed.), *Modern Fiction Studies* 45.3 (Automne 1999), 696-723, p. 702.

⁴²¹ « The ball is a powerful symbol of loss », Joseph Dewey, *Beyond Grief and Nothing*, op. cit., p. 120.

⁴²² Ironie du sort : « as every school boy knows, the Giants went on to the World Series in 1951, riding high off Thomson's epochal homer — and fell to the damn Yankees in six anyway. Not much of cosmic significance there », Michael Bérubé, « Endpaper », *Context: A Forum for Literary Arts and Culture* 5 (printemps 2000). Accès en ligne le 10 janvier 2007. URL : <http://www.centerforbookculture.org/context/no5/berube.html>

⁴²³ DeLillo surenchérit dans une interview : « [*Underworld*] in some sense is about the mystery of loss — not just loss but mystery of its durability, its character-defining depth, and the ways in which we embellish on it, adorn it, redecorate it. And, of course, there's the theme of bad luck », Diane Osen (Ed.), « Don DeLillo ». *The Book That Changed My Life: Interviews with National Book Award Winners and Finalists* (Introduction by Neil Baldwin), New York, Random House, 2002, 12-21, p. 16.

⁴²⁴ « A part of the book that [DeLillo] find[s] telling is when [Nick] reflects on some of these matters and ultimately expresses his regret and longing for the days when he felt physically connected to the earth. The days he had freedom to commit transgressive acts. And it's not a nostalgia for innocence, it's nostalgia for guilt », *ibid.*, p. 16.

⁴²⁵ Il nous faut remarquer ici qu'au début du roman, c'est-à-dire dans les années 90, Nick veut donner l'impression que sa vie est désormais ordonnée : « I live a quiet life in an unassuming house in a suburb of Phoenix » (U 66, 209) ou « I drink soy milk and run the metric miles » (U 72). Cette mise en ordre de sa vie, Nick l'a commencée après son crime, à la maison de correction avec l'aide de Father Paulus.

⁴²⁶ « Recovering the ball becomes a way of refusing both history and one's involvement in it », Timothy L. Parrish, « From Hoover's FBI », art. cit., p. 701.

⁴²⁷ Nous avons calculé d'après les éléments du roman que le père a disparu en 1946 (U 671). Sa disparition précède donc le match de baseball entre les Giants et les Dodgers.

brièvement évoqué, l'assassinat que Nick a commis lorsqu'il n'avait que 17 ans. Il a tué de sang froid un serveur junkie, un certain George Manza. Figure pseudo-paternelle pour Nick, George Manza est tué d'une balle dans la tête tirée de face tandis que Nick s'imagine son père comme une figure pseudo-mafieuse mort assassiné par des gangsters d'une balle derrière la tête, « they were waiting for my father [...] then they gave it to him good, the projectile entering the back of the head and making its way to the brain » (U 90)⁴²⁸. Outre leur italianité, le lecteur ne manquera pas de noter les échos phonétiques des deux noms qui se confondent à l'initial et en final — mais aussi deux balles, l'une devant et l'autre derrière la tête, qui se rejoignent — pour ne laisser au milieu qu'un désordre sans nom.

6.2. Perte 1 : la disparition de Jimmy Costanza

Nick est obsédé par la disparition de son père et ne peut s'empêcher de le voir partout, « there were times when you detached yourself from the steepest breathing, even, and felt a kind of white shadow, a sliding away into a parallel person, someone made of mind-light who seemed to speak for him » (U 553). La séparation d'avec le père n'ayant pas eu lieu, privant ainsi Nick d'un véritable deuil, Jimmy le hante et devient une présence spectrale, une figure cachée, « buried in the sky » (U 373). Son père a disparu quand Nick avait 11 ans. Nick refuse de croire que son père a abandonné sa famille et s'invente des histoires dans lesquelles Jimmy est un gangster, « they took him out [...] and they dropped him into the lower world » (U 119). Mais son frère Matty Shay le ramène à une réalité plus difficile à imaginer et à entendre : « He did the unthinkable Italian crime. He walked out of his family. They don't even have a name for this » (U 204). Jimmy est présent paradoxalement par son absence. « Mister invisible » (U 764), c'est ainsi que le mafieux Mario Baladato le surnommait. Jimmy, dont nous savons très peu de choses — « a man whose narrative is mostly blank spaces » (U 276) — est, comme Matty Shay le dit, dans un « untranslatable space » (U 454). Pour Nick, Jimmy est mort, tué par la mafia du Bronx, « They came and got him » (U 204) ou, comme il aime le répéter, « I think he went under » (U 808).

⁴²⁸ La référence à la balle dans la tête n'est pas anodine, elle est affiliée au traumatisme national « originel » de 1963. Il s'agit donc *visuellement* d'une filiation du traumatisme : « It occurred to me — as I was working on [Underworld] — that there was a scene involving headshots. Even when Nick thinks of his father being kidnapped and killed he thinks of him being shot in the head. Nick shoots a guy in the head. The Texas Highway Killer surely aims for the heads as he's shooting the persons driving the car. I don't know how this happened. I think it has to do with the Kennedy assassination » (CDD 162).

Dr Lindbald, le médecin qui suit Nick à la suite de son crime arrive à l'explication psychanalytique⁴²⁹ : « she told [him] that [his] father was the third person in the room the day [he] shot George Manza » (*U* 512). Nick souffre d'un trauma de la perception comme l'explique Dr Lindbald : « And of course your own shock, the trauma of perception — how can you tell what's going on if you're in shock yourself? » (*U* 509). Ce qu'elle décrit correspond parfaitement à la problématique du témoignage telle que Dori Laub l'a posée :

It was also the very circumstance of being inside the event that made unthinkable the very notion that a witness could exist, that is, someone who could step outside of the coercively totalitarian and dehumanizing frame of reference in which the event was taking place, and provide an independent frame of reference through which the event could be observed⁴³⁰.

En tuant George Manza, c'est la figure du père⁴³¹ absent que Nick annihile. Nous voudrions insister sur le fait que la mort de Manza réalise celle du père, elle la rend réelle — fût-elle sur le mode de l'accident. Le meurtre de George est inconsciemment un moyen pour Nick de justifier, et donc d'élucider la disparition énigmatique de son père. En tuant George, soit symboliquement son père, Nick est frappé violemment par la réalité qui refait surface et qui déchire la fiction accommodante qu'il s'est construite au sujet de son père (Jimmy prétendument victime de la mafia).

6.3. Perte 2 : le meurtre de George Manza⁴³²

Il nous faut attendre l'ultime page du roman, celle qui précède l'épilogue « Das Kapital » pour que nous soyons plongés dans la scène traumatique du crime de Nick Shay. L'arme à feu qui retentit résonne à l'unisson des deux autres événements du roman, l'explosion des essais nucléaires en U.R.S.S. et le coup de batte de baseball qui a précipité la victoire in extremis des Giants. Le souvenir du meurtre revient sans cesse le hanter comme un excès résiduel dont il ne peut se défaire, telle une radioactivité qui refuserait de s'estomper. À plusieurs reprises, le souvenir du crime remonte à la surface de manière inopinée, sans prévenir. Le lien avec les deux autres « traumas », la balle et la bombe, est explicite. La centralité du match de baseball historique, « The moment that makes the life » (*U* 132),

⁴²⁹ Trop simpliste selon Dewey qui y décèle : « [a] suspect Freudian neatness », Joseph Dewey, *Beyond Grief and Nothing*, *op. cit.*, p. 120.

⁴³⁰ Dori Laub, MD., « An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival », Shoshana Felman & Dori Laub, M.D., *Testimony*, *op. cit.*, p. 81.

⁴³¹ « This locus of the traumatic real is the empty place of the father, for George Manza's death echoes and redoubles the trauma of abandonment by Nick's father », Leonard Wilcox, « Return of the Real », *art. cit.*, p. 125. Voir aussi, Phillip E. Wegner, « October 3rd, 1951 to September 11th, 2001: Periodizing the Cold War in DeLillo's *Underworld* », *Amerikastudien/American Studies* 49.1 (2004), 51-64, p. 62.

⁴³² Cf. *U* 132, 299, 333, 341, 512.

coïncide avec son doublon macabre, la mort du serveur George Manza. C'est d'ailleurs au beau milieu d'une réflexion sur le temps passé, précipité par le fait de tenir la balle dans creux de la main qu'une phrase surgit soudainement : « I hefted the weapon and pointed it and saw an interested smile fall across his face, the slyest kind of shit-eating grin » (*U* 132). Irruption inattendue de cet énoncé qui n'était précédé et ne sera suivi d'aucune autre remarque sur le crime que Nick a commis 41 ans plus tôt.

La description de la scène originelle du traumatisme bute contre une origine qui précisément se refuse à toute description. Nick explique que, maintes fois, il s'est repassé la scène dans la tête mais en vain : « I've tried, on and off. I retained the moment. I've tried to break it down, see it clearly in its component parts. But there are so many whirling motives and underlying possibilities and so whats and why nots » (*U* 299)⁴³³. Le ressassement de son crime revient une ultime fois, qui dans l'ordre chronologique inversé⁴³⁴ correspond à la première fois et là encore, le moment résiste. En effet, plus il tente de rendre compte du moment-origine de son crime, plus la narration trébuche à l'image d'un ralenti qui ne peut jamais donner l'arrêt sur image de la mort, mais oscille lentement, mais toujours trop vite, entre le juste avant et le juste après :

Nick pulled the trigger.

In the extended interval of the trigger pull, the long quarter second, with the action of the trigger sluggish and rough, Nick saw into the smile on the other man's face.

Then the thing went off and the noise busted through the room and even with the chair and body flying he had the thumbmark of George's face furrowed in his mind.

The way the man said no when he *asked* if it was loaded.

He *asked* if the gun was loaded and the man said no and the smile was all about the risk, of course, the spirit of the dare of what they were doing.

He felt the trigger pull and then the gun went off and he was left there thinking weakly he didn't do it.

But first he pointed the gun at the man's head and *asked* if it was loaded.

Then he felt the trigger pull and heard the gun go off and the man and chair went different ways.

And the way the man said no when he *asked* if it was loaded.

He *asked* if the thing was loaded and the man said no and now he has a weapon in his hands that has just apparently been fired.

He force-squeezed the trigger and looked into the smile on the other man's face.

But first he posed with the gun and pointed it at the man and *asked* if it was loaded.

Then the noise busted through the room and he stood there thinking weakly he didn't do it.

But first he force-squeezed the trigger and saw into the smile and it seemed to have the spirit of a dare.

Why would the man say no if it was loaded?

But first why would he point the gun at the man's head?

He pointed the gun at the man's head and *asked* if it was loaded.

Then he felt the action of the trigger and saw into the slyness of the smile. [...]

⁴³³ Le meurtre de Kennedy et son enregistrement par Zapruder sont bien évidemment implicites ici.

⁴³⁴ Le trauma, nous y reviendrons dans la deuxième partie, bouleverse la trame temporelle.

But first he went through the sequence and it played out the same. (U 780-781) (nous soulignons)

Le moment-origine n'a de cesse de se dérober et de se déporter à chaque fois que Nick tente de le fixer dans la circularité d'un *but-first-then* qui, tel un disque rayé, saute. La systématisation dans la syntaxe du retour à la ligne marque ce bégaiement qui se manifeste visuellement sur la page par un texte fragmenté. La position en initial de « but » marque l'achoppement du souvenir de Nick. La narration commence par un échec de la narration. Il est contraint de repasser en boucle⁴³⁵ la scène pour pouvoir déterminer l'*archè*. Le caractère inatteignable de cette *archè* la rend an-archique : « a gesture without history » (U 509)⁴³⁶. La répétition compulsive⁴³⁷ de « but » achève la formulation de cette opposition. Par ailleurs, en plaçant la coordination juste avant l'adverbe « first », il rend absolument caduque la valeur numérale d'origine de ce dernier. C'est un « first » qui n'en finit pas de souligner la primauté de son caractère foncièrement *secondaire*⁴³⁸. Sa volonté de conclusion dans le dernier énoncé qui, loin de clôturer la recherche et la fixation du point-origine, bien au contraire, réitère l'achoppement, reconduisant inlassablement au *même*, ne laisse aucune chance au travail d'intégration du trauma. Le texte s'achève sur l'échec d'un bilan qui appelle d'autres bilans, et, avec eux, d'autres échecs. Si le moment échappe inexorablement, il ne reste que les interrogations manifestes dans la répétition du verbe « ask ». L'événement est une question sans réponse pour Nick. Un trou.

⁴³⁵ Laurent Tamanini analyse cette scène à la lumière des techniques photographique et cinématographique. « Ekphrasis filmique et hypotypose cinématographique dans *Outremonde* de Don DeLillo », *Loxias* 22. Accès en ligne le 27 juillet 2013. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2592>

⁴³⁶ L'histoire est du côté des badauds, des témoins : « they watched him closely and gravely, thinking this was the kind of history taking place, here in their remote and common streets » (U 781).

⁴³⁷ Wilcox analyse la répétition ainsi : « This repetition compulsion suggests a mental block, a failure of the imagination, an aporia in representation, a repeated effort, albeit futile, to call forth a missed or lacking reality, an absence that cannot produce itself except by repetition », Leonard Wilcox, « DeLillo's *Underworld* and the Return of the Real », *Contemporary Literature* 43.1 (Printemps 2002), 120-137, p. 125.

⁴³⁸ Il y a là l'amorce du concept de *retard originaire* : « Le concept d'un « retard originaire » est paradoxal, mais nécessaire. S'il n'y avait pas *dès l'origine* (chaque fois qu'il y a origine), dès la « première fois », une différance, la première fois ne serait pas la « première fois », car elle ne serait pas suivie d'une « deuxième fois » : et, si la « première fois » était la seule fois, elle ne serait à l'origine de rien du tout. D'une façon sans doute un peu dialectique, mais point abusive, il faut dire que le premier n'est pas le premier s'il n'y a pas, après lui, un second. Par conséquent, le second n'est pas ce qui vient seulement, tel un retardataire, *après* le premier, mais il est ce qui permet au premier d'être le premier. Ainsi, le premier ne parvient donc pas à être le premier par ses seules forces, par ses propres moyens : il faut que le second l'aide de toute la puissance de son retard. C'est par le second que le premier est le premier. La « seconde fois » a donc une sorte de priorité sur la « première fois » : elle est présente, bien sûr, une « première fois » plus primitive : il s'ensuit que la « première fois » est en réalité la « troisième fois » », Vincent Descombes, *Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 170.

Le trou⁴³⁹ — « [the strike] is also the penetrating hit from a weapon » (U 90) — que perce dans le corps la balle de l'arme à feu qu'il a utilisé. Mais aussi le trou du cœur de l'image obsédante de la cible à laquelle Nick fait référence à chaque fois qu'il pense à son père. Le logo des cigarettes que fumait son père ressemble à une cible :

My father smoked Lucky Strikes. The pack has a design that could easily be called a target but then maybe not — there's no small central circle or bull's-eye. The circle is large. There's a large red circle with a white border and then a narrower tan border and finally a thin black border, so unless you expand the definition of a bull's-eye or the definition of a target, you probably can't call the Lucky Strike logotype a target. But I call it a target anyway and fuck the definitions. (U 87)

D'association en association, l'épicentre du traumatisme est constamment différé pour terminer par une violence verbale qui souligne l'échec de la nomination du centre qu'elle s'évertue *impossiblement* à dire.

6.4. Conclusion

En choisissant d'appeler « cible », le cercle central du logo qui figure sur les paquets de cigarettes que fumait son père, Nick se donne l'illusion de faire converger une existence éparpillée vers une origine identifiable. Mais la fiction de la cible, cette fiction de l'origine ne permet pas d'englober toute l'histoire (et toute l'Histoire). Il demeure encore des restes qui refusent d'être ramassés dans une narration à la fois cohérente et exhaustive. Le thème des restes, c'est bien évidemment la thématique du déchet au cœur du roman. Ce n'est pas un hasard si la profession de Nick touche de très près à cette thématique : « My firm was involved in waste. We were waste handlers, waste traders, cosmologists of waste » (U 88). Le lien entre déchet et Histoire nous est fourni par la bombe nucléaire : « There is a curious connection between weapons and waste [...]. [M]ay be one is the mystical twin of the other. [...] The fusion of two streams of history, weapons and waste. We destroy contaminated waste by means of nuclear explosion » (U 792).

La corrélation entre armes et déchets⁴⁴⁰ qui parcourt le roman est logiquement de mise

⁴³⁹ « Mais nous savons tous parce que tous, nous inventons un truc pour combler le trou dans le Réel. Là où il n'y a pas de rapport sexuel, ça fait « traumatisme ». On invente. On invente ce qu'on peut, bien sûr. [...] Et c'est bien en ça que je dis que le réel, non seulement là où il y a un trou, ça s'invente, mais que c'est pas impensable que ce soit par ce trou que nous avançons dans tout ce que nous inventons du Réel, qui n'est pas rien parce qu'il est clair qu'il y a un endroit où ça marche », Jacques Lacan, *Séminaire 1973-1974*. « *Les non-dupes-errent* », 19 février 1974, Paris, 1981, p. 96.

⁴⁴⁰ Pour Tanner cela ne fait aucun doute : « The real protagonist of the novel is 'waste' », Tony Tanner, « Don DeLillo and the 'American Mystery': *Underworld* », *The American Mystery: American Literature from Emerson to DeLillo*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 201-221, p. 214. Ce motif a été amplement couvert

dans la scène du meurtre de Manza. En effet, le parallèle ne se fait pas attendre : « “[the gun]’s old, rusty, wore out,” George said. “Piece of, basically junk” » (U 780). En cela, le pistolet partage une caractéristique de la balle puisqu’elle aussi relève de ce motif du rebus⁴⁴¹ : « Not this melancholy junk from yesteryear » (U 99). Ce motif sied à la thématique du trauma dans la mesure où l’expérience originelle apparaît tel un résidu dont il est impossible de se dépêtrer et dont les manifestations sont autant de relents mémoriels nauséabonds⁴⁴² qui trahissent son existence diffuse : « waste is the secret history, the underhistory. [...] What we excrete comes back to consume us » (U 791). C’est à partir des restes que nous essayons, par l’analyse, de remonter, tant bien que mal, à l’événement. Nous devinons alors les affinités possibles entre la figure des restes ou du reste⁴⁴³ et celle des effets qui seuls permettent d’appréhender l’événement⁴⁴⁴.

7. *FALLING MAN* : LE TRAUMATISME DE KEITH NEUDECKER

7.1. Introduction

Falling Man s’ouvre sur un paysage apocalyptique plongé dansé la nuit : « It was not a street anymore but a world, a time and space of falling ash and near night » (FM 3). Monde de chaos et de désordre dans lequel tout est sens dessus dessous et où plus aucune logique n’a cours : « there were people running past holding towels to their faces or jackets over their heads [...] They had shoes⁴⁴⁵ in their hands, a woman with a shoe in each hand, running past

par la critique. Nous renvoyons le lecteurs aux travaux les plus intéressants : Jesse Kavadlo, « Recycling Authority », art. cit. ; Mikko Keskinen, « To What Purpose Is This Waste? From Rubbish to Collectibles in Don DeLillo’s *Underworld* », *American Studies in Scandinavia* 32.2 (2000), 63-82 ; Ruth Helyer, « “Refuse Heaped Many Stories High”: DeLillo, Dirt, and Disorder », *Modern Fiction Studies* 45.4 (Automne 1999), 987-1006 ; Peter Boxall, « “There’s no lack of void”: waste and abundance in Beckett and DeLillo », *SubStance* 37.2 (2008), 56-70.

⁴⁴¹ « In other words, it is a leftover, excess of the game, a witness to his traumatic memories (of his father’s disappearance, affair with Klara, and murder of George) and American post-Cold War history », Han-yu Huang, « Trauma, Paranoia, and Ecological Fantasy in Don DeLillo’s *Underworld*: Toward a Psychoanalytic Ethics of Waste », *Concentric: Literary and Cultural Studies* 35.1 (Mars 2009), 109-130, p. 123.

⁴⁴² « All waste defers to shit. All waste aspires to the condition of shit » (U 302).

⁴⁴³ Nous retrouvons là le paradoxe initial si nous nous en tenons à cette définition de Nancy : « Parce que le reste est déjà par lui-même une diminution de substance. Il ne forme pas une nouvelle substance : il n’est que le reste d’une substance antérieure, et celle-ci dans son reste à la fois subsiste et disparaît », Jean-Luc Nancy, « Que reste-t-il du reste ? », *Chaoïd* 5 (Printemps-Été 2002), 65-66, p. 65.

⁴⁴⁴ « la cause ne sait pas tout ce qu’elle fait en produisant ce qu’elle ne fait qu’en partie ; elle produit l’effet, sans voir que l’effet fait un effet qui lui échappe, depuis l’origine du processus causal. Bref, l’effet contient toujours autant, souvent plus de réalité (éventuellement dangereuse ou négative) que la cause », Jean-Luc Marion, *Étant donné*, op. cit., p. 231.

⁴⁴⁵ Il s’agit là d’images somme toute courantes pour représenter les attentats : « a set of motifs familiar from 9/11 representation: falling people, smoke and dust, chaos, defamiliarised objects », Martin Randall, *9/11*, op. cit., p. 120. *Falling Man* reconduit ici un autre thème de l’essai : « What has already happened is sufficient to affect the air around us, psychologically. We are all breathing the fumes of lower Manhattan, where traces of the dead are everywhere, in the soft breeze off the river, on rooftops and windows, in our hair and on our clothes » (RF

him [...] there were people taking shelter under cars » (*FM* 3). Dans cette scène première, il semble bien que la terre ait tremblé, « seismic » (*FM* 3). L'indétermination domine comme le suggère la répétition des pronoms personnels sujets « they » et « he » qui ne nous permettent pas d'identifier les personnages mais aussi l'épaisseur de nuage de cendre et de fumée qui barre toute visibilité. La mort, bien vivante, rôde puisqu'elle se meut : « Smoke and ash came rolling down streets and turning corners, busting around corners » (*FM* 3). Le nuage de cendre, allégorie de la mort, se propage et prolifère : « The dead were everywhere, in the air, in the rubble, on rooftops nearby, in the breezes that carried from the river. They were settled in ash and drizzled on windows all along the streets, in his hair and on his clothes » (*FM* 25). La puissance dévastatrice de l'impact transparaît certes dans le télescopage entre les tours et les avions mais aussi entre Keith, alors non-identifié, et la tour nord : « that was him coming down, the north tower » (*FM* 5)⁴⁴⁶.

Deux motifs rendent selon nous bien compte à la fois de la puissance de l'événement lorsque nous l'approchons à partir de la notion de trauma. Il s'agit d'abord de l'image « organic shrapnel »⁴⁴⁷ (*FM* 16, 66) puis de celle de l'attaché-case d'une afro-américaine qui s'appelle Florence Givens, une autre rescapée des attentats et dont Keith fait l'acquisition sans le savoir, comme à ses dépens. La première image a plusieurs lectures possibles comme nous allons le voir mais il semble que dans la perspective qui nous intéresse ici, à savoir la

39). « The world, after September 11, has become a world in which the unimaginable — people falling from the sky — becomes the actual and it is this world that the novel tries to make sense of », Hamilton Carroll, « 'Like Nothing in this Life': September 11 and the Limits of Representation in Don DeLillo's *Falling Man* », *Studies in American Fiction* 40.1 (Printemps 2013), 107-130, p. 111.

⁴⁴⁶ Cette citation vaut également pour DeLillo lui-même : « When the second tower fell, my heart fell with it ». (RF 37). Marc Amfreville note l'intériorisation du trauma par Keith : « Cette phrase énigmatique, dont la formulation candide renvoie encore une fois à celle du personnage, porte une vérité essentielle. Cette tour, celle à l'effondrement de laquelle sa fuite a permis d'échapper, *c'est lui*. Il s'identifie sur le champ, comme tous les rescapés, et par proximité affective tous les New-Yorkais, voire les Américains dans leur ensemble, à ce gratte-ciel qui s'affaisse sur lui-même. Il ne s'agit pas ici d'une métaphore, d'une superposition rhétorique dont on pourrait à loisir décoller les termes pour interpréter le mouvement poétique, mais bel et bien d'un télescopage où homme et édifice sont du même coup pareillement détruits », Marc Amfreville, *Écrits en souffrance. Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2009, p. 131-132. Harack offre un commentaire complémentaire intéressant. Katrina Harack, « Embedded and Embodied Memories », art. cit., p. 321-322. Nous citerons enfin l'analyse de Parish : « In Keith's conflation of the tower with himself, DeLillo acknowledges the tower as a symbol of the qualities that characterize the American capitalist project and thus American identity — dominance, power, authority — and shows the way in which stereotypic masculinity is enmeshed with them », Mary J. Parish, « 9/11 and the Limitations of the *Man's Man* Construction of Masculinity in Don DeLillo's *Falling Man* », *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 53.3 (2012), 185-200, p. 189.

⁴⁴⁷ Marc Amfreville voit dans cette image la puissance aveugle de l'événement : « L'illustration poétique la plus frappante de cette indistinction [entre victimes et assassins] nous est donnée par les éclats d'obus humains, ce *human shrapnel* constitué par les fragments de corps déchiquetés que Keith doit se faire retirer chirurgicalement de sous la peau tant l'impact a été violent, et qui appartiennent « indifféremment » à d'autres victimes et aux auteurs de l'attentat », Marc Amfreville, *Écrits en souffrance, op. cit.*, p. 133-134.

conjugaison de la notion d'événement à celle de trauma, un trait définitoire, une sorte d'invariant puisse être isolée. C'est la question de l'altérité. Si nous tenons à la valeur d'altérité absolue que nous attribuons à l'événement, il est intéressant de voir comment il nous est possible de décliner cette valeur dans l'après de l'événement. Des traces résiduelles du surgissement de l'événement s'attardent dans ses effets. L'altérité c'est d'abord l'impression du trauma sur le corps de Keith à partir des bouts de verre, de métaux et de chair, autant de *corps étrangers* qui remettent en cause l'intégrité du corps, l'altèrent : « traumatic events violate the autonomy of the person at the level of basic bodily integrity. The body is invaded, injured, defiled »⁴⁴⁸. (Il est utile de rappeler que le trauma renvoie étymologiquement à la blessure : « the Greek *trauma* or “wound”, originally referring to an injury inflicted on a body »⁴⁴⁹). Ce faisant s'enregistrent sur le corps les stigmates qui refondent ce corps, en font un corps nouveau. Keith, à partir de l'événement, ne sera plus jamais le même ; c'est bien cela qui explique le commentaire de Lianne sur Keith : « she saw a man she'd never known before » (*FM* 59).

7.2. Impropre 1 : « organic shrapnel »

La métaphore de l'incursion de l'altérité dans le corps propre⁴⁵⁰ est saisissante mais elle ne s'arrête pas là. Le trauma n'est pas simplement la plaie cutanée, la marque sur le corps qui cicatriserait plus ou moins bien avec le temps⁴⁵¹, c'est aussi un élément étranger vivant en soi qui est appelé à évoluer dans la psyché du rescapé⁴⁵². Entendu comme extériorité et forme du surplus en germe latent, le trauma donnera littéralement lieu à des excroissances corporelles pour déformer le corps⁴⁵³ mais aussi habiter l'esprit :

In those places where [suicide bombings] happen, the survivors, the people nearby who are injured, sometimes, months later, they develop bumps, for lack of better term, and it turned out this is caused by small fragments, tiny fragments of the suicide bomber's body. The bomber is blown to bits, literally bits and pieces, and fragments of flesh and bone come flying outward

⁴⁴⁸ Judith Lewis Herman, *Trauma and Recovery*, New York, Pandora, 1992, p. 53.

⁴⁴⁹ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁵⁰ Suggérant en outre un monde de chaos, une image montre bien que la psyché a subi une violation démesurée : « There was a woman behind [a supermarket cart], facing [Keith] with police tape wrapped around her head and face, yellow caution tape that marks the limits of a crime scene » (*FM* 5).

⁴⁵¹ Il s'agirait d'ailleurs pour être précis dans les termes, non plus du trauma mais du traumatisme : « Trauma, qui vient du grec τραῦμα = blessure, et dérive de *tetrainein* = percer, désigne une blessure avec effraction ; traumatisme serait plutôt réservé aux conséquences sur l'ensemble de l'organisme d'une lésion résultant d'une violence externe », Jean Laplanche & J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 499.

⁴⁵² « un corps étranger qui, longtemps encore après son irruption, continue à jouer un rôle actif », Sigmund Freud, *Études sur l'hystérie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, p. 4.

⁴⁵³ Cela s'apparente d'une certaine manière à ce que Derrida écrit sur le symptôme. Jacques Derrida, *Dire l'événement*, *op. cit.*, p. 105-106.

with such force and velocity that they get wedged, they get trapped in the body of anyone who's in striking range [...]. They call this organic shrapnel. (FM 16)

Nous pouvons aller plus loin et déceler dans l'effraction corporelle de ces éléments étrangers l'alignement du corps de Keith et du corps du texte. Nous rejoignons ici le commentaire de Julia Apitzsch : « The terrorists' death plot functions like the organic shrapnel that makes consciousness occupied by terror »⁴⁵⁴. L'idée n'est pas si éloignée de *Cosmopolis*, et de la prostate asymétrique de Packer dont nous pensons qu'elle est la trace d'une altérité déjà là annonçant une altérité plus radicale, celle de l'Autre qui se mire aussi dans la structure enchâssée du récit avec le sous-récit « The Confessions of Benno Levin »⁴⁵⁵.

7.3. Impropre 2 : « briefcase »

L'attaché-case est un motif important car c'est un élément génétique du roman⁴⁵⁶. Lorsqu'il sort du nuage provoqué par les décombres des tours, Keith tient un attaché-case, et cette information constitue le premier élément descriptif de Keith : « He wore a suit and carried a briefcase » (FM 3). S'il semble au premier abord constitutif de l'identité de Keith, le lecteur apprend plus tard qu'il s'agit en réalité de l'attaché-case de quelqu'un d'autre, une certaine Florence Givens, rescapée comme lui. Si nous revenons sur la première description de Keith, nous lisons dans la phrase qui suit : « There was glass in his hair and face, marbled bolls of blood and light » (FM 3). Autrement dit, l'indice du caractère étranger de l'attaché-case qui lui échoit tout comme les décombres de la structure des tours, laissait entendre qu'il partait avec de l'autre en lui, ou avec lui-même comme autre, c'est-à-dire à jamais altéré par l'événement. Lorsque le lecteur croise à nouveau l'attaché-case à la fin du roman, son imposition est renforcée et confirmée : « when the briefcase came to him » (FM 245). Il faudra attendre la page 35 pour que Keith se rende compte du caractère intrusif de l'objet : « He'd seen [the briefcase] there before but understood for the first time that it wasn't his. Wasn't his wife's, wasn't his. [...] It wasn't his briefcase but he'd carried it out of the tower and he had it with him when he showed up at the door » (FM 35). Il semble que cet élément

⁴⁵⁴ Julia Apitzsch, « The Art of Terror », art. cit., p. 95. Pour Söszalan, « organic shrapnel » renvoie directement à la présence du corps-récit terroriste dans le corps du texte : « DeLillo's metaphor for the "terrorist within" is the medical term "organic shrapnel" », Özden Söszalan, *The American Nightmare*, op. cit., p. 24.

⁴⁵⁵ Enfin, une lecture politique reste possible. En l'interprétant comme un élément au sein du corps politique américain et, par extension, occidental, l'intrus c'est aussi dans une certaine mesure un produit développé par le corps qui l'héberge ; « The terrorist planted in a Florida town » (RF 34) écrit DeLillo.

⁴⁵⁶ « What made [*Falling Man*] happen was a visual image: a man in a suit and tie, carrying a briefcase, walking through a storm of smoke and ash. I had nothing beyond that. And then a few days later, it occurred to me that the briefcase was not his. And that seemed to start a chain of thought that led to the actual setting of words on paper », Mark Binelli, « Intensity of a Plot », art. cit.

participe de la réflexion de DeLillo sur le trauma et sur l'événement car nous y décelons comme une dialectique d'appropriation et d'expropriation propice à une analyse de conserve de ces deux concepts. Nous pouvons dire que Keith porte l'objet tout autant qu'il est porté par lui. L'imposition de cela même qui ne lui appartient pas témoigne bien de cette idée qu'il hérite de quelque chose à son insu. Peut-être y a-t-il là un point de convergence avec Lyotard :

Que quelque chose arrive, l'occurrence, signifie que l'esprit est déproprié. L'expression « il arrive que... » est la formule même de la non-maîtrise de soi sur soi. L'événement rend le soi incapable de prendre possession et contrôle de ce qu'il est. Il témoigne que le soi est essentiellement passible d'une altérité récurrente.⁴⁵⁷

En ce qui concerne le trauma, il est possible de relier l'attaché-case⁴⁵⁸ de Florence Givens à la formulation même de Keith lorsque, après avoir identifié la propriétaire, il se présente chez elle pour lui rendre son bien et lui dit : « *what happened is I didn't know I had it. It wasn't even a case of forgetting. I don't think I knew* » (FM 53) (nous soulignons). S'il s'était agi d'un oubli, la mémoire l'aurait tout bonnement corrigé. Les termes que DeLillo choisit sont importants car ils posent une équivalence cruciale entre l'arrivée de l'événement et la nescience de ce dernier. Il s'agit littéralement d'une équation. En outre, cette équivalence fait directement écho aux termes employés par Cathy Caruth : « Trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature — the way it was precisely *not known* in the first instance — returns to haunt the survivor later on »⁴⁵⁹. En effet, le trauma pose l'événement de manière paradoxale puisqu'il le rend tout à la fois *vécu* et *manqué*⁴⁶⁰ dans son avoir-lieu même. Le motif de l'attaché-case concentre cette interrogation centrale de la connaissance et de l'expérience problématiques de l'événement.

⁴⁵⁷ Jean-François Lyotard, *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, p. 70.

⁴⁵⁸ Le mystère dont l'attaché-case se pare pour Lianne, pourrait signifier qu'elle reste en dehors de l'expérience de l'événement éprouvée par Keith. Par un retournement subtil, DeLillo le fait devenir non plus une trace de l'événement, mais un objet potentiellement déclencheur d'événement, où les traces de la terreur répèteraient l'événement de la terreur : « Unattended packages, she said, or the menace of lunch in a paper bag, or the subway at rush hour, down there in sealed boxes [...] Please report any suspicious behavior or unattended packages. That was the wording wasn't it? She almost told them about the briefcase, the fact of its appearance and disappearance » (FM 127). Une telle lecture abonde dans le sens de Söszalan qui remarque : « Although *Falling Man* does not explicitly refer to the post-9/11 « War on Terror » the impact of the rhetoric is visible throughout the novel in the allusions to the increase in security measures and the spreading fear and distrust of the Eastern other with the subsequent anxiety experienced by people of Middle-East origins as well as the U.S. military intervention in Afghanistan and Iraq », Özden Söszalan, *The American Nightmare*, op. cit., p. 5.

⁴⁵⁹ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*, op. cit., p. 4. Dori Laub le formule ainsi : « an event that has not yet come to an existence, in spite of the overwhelming and compelling nature of the reality of its occurrence », Dori Laub, *Testimony*, op. cit., p. 57.

⁴⁶⁰ Nous empruntons cette idée de rendez-vous manqué à Gene Ray : « Overpowered, lacking the means to confront and interpret the hit as experience, the subject misses the appointment », Gene Ray, *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory. From Auschwitz to Hiroshima to September 11*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005, p. 1.

7.4. Impropre 3 : étant nommé « Givens »

Ce chapitre ne peut se clore sans une réflexion sur le recours de Don DeLillo à un *nom propre* aussi curieux mais à la fois aussi *approprié* que celui de Florence Givens. Nous avons vu précédemment que *Falling Nom* s'intéressait de près à la question de la nomination. Diverses significations peuvent s'échapper de ce nom. Kauffman y voit par exemple la marque d'une fatalité. En effet, Florence sera abandonnée par Keith de la même manière que tous les hommes avant lui l'ont abandonnée : « Her first name evokes Florence Nightingale, the kindly nurse who ministered to wounded men. Her last name suggests that while she gives and gives, men do not reciprocate. Instead, it is a "given" that Keith will leave her »⁴⁶¹. Plus convaincant peut-être, John Carlos Rowe y décèle ce qu'il dénomme une « nouvelle économie du don » : « [it] suggests the various gifts with which she is associated, ranging from the suitcase (with its CD player and its Brazilian music) to the human contact she gives Keith, perhaps hinting at a new "gift economy" of human relations, rather than social relations based on property and commodities »⁴⁶². Il nous semble que Rowe évoque justement la question du don, mais il ne fait que l'effleurer car il ne la relie pas à l'événement historique dans sa dimension phénoménologique ou même traumatique. Par sa référence au don, le patronyme de Florence met en avant la passivité de celui-ci comme semble le signaler sa forme participiale, *given*, *donné*. Ce qui est *donné* à Florence, par l'intermédiaire de Keith qui récupère son attaché-case, c'est le nom — et l'identité qu'il charrie en tant que contenant, au même titre que l'attaché-case d'ailleurs⁴⁶³ — qui fut jusque-là considéré comme englouti, perdu ou oublié dans les décombres. Comment croire à sa survie lorsque l'on a réchappé à un tel événement ? Comment ne pas se croire morte ? : « That's why you took [the briefcase] and that's why you brought it here, to keep me alive » (*FM* 109). En retrouvant la propriétaire de l'attaché-case, Keith *redonne* à Florence des raisons d'exister, ou mieux, il la refait exister :

⁴⁶¹ C'est aussi selon elle, une trace patente de l'intertexte joycien : « Moreover, "Given!" is the penultimate one-word sentence in *Finnegans Wake* (1939; 628), a work that reverberates throughout DeLillo's novel », Linda S. Kauffman, « Bodies in Rest and Motion in *Falling Man* », in Stacey Olster (Ed.), *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man*, New York, Continuum Publishing, 2011, 135-151, p. 139.

⁴⁶² John Carlos Rowe, « Global Horizons in *Falling Man* », in Stacey Olster (Ed.), *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man*, New York, Continuum Publishing, 2011, 121-134, p. 128.

⁴⁶³ Voilà ce qu'elle contient : « He found a set of headphones and a CD player. There was a small bottle of spring water. There was a cell phone in the pocket designed for that purpose and half a chocolate bar in a slot for business cards. He noted three pen sleeves, one rollerball pen. There was a pack of Kent cigarettes and a lighter. In one of the saddle pockets he found a sonic toothbrush in a travel case and a digital voice recorder as well, sleeker than his own. [...] There was an imitation leather folio with a blank notebook in one of the pockets. He found a stamped envelope preaddressed to AT&T, no return address, and a book in the zippered compartment, paperback, a guide to buying used cars. The CD in the player was a compilation of music from Brazil. The wallet with money, credit cards and a driver's license was in the other saddle pocket » (*FM* 36).

« You saved my life » (*FM* 108)⁴⁶⁴. Sa survie ne se fonde pas simplement sur le fait d'avoir survécu aux attentats du 11 septembre, mais davantage, sur le fait qu'un autre a survécu au même événement. Nous touchons, en filigrane, ici à la question de la communauté qui se forme à partir de ceux qui restent. Keith lui *redonne* une communauté, celle des victimes et des rescapés⁴⁶⁵. Mais le sens de Givens ne s'arrête pas là car, à la lumière de notre réflexion sur l'événementialité de l'événement, du don à la *donation* il n'y a qu'un pas. L'événement, en tant que phénomène, n'échappe pas à la notion marionnienne de donation⁴⁶⁶. Ce qui est *donné* au lecteur dans le nom propre⁴⁶⁷ c'est un réseau de sens dont les affinités avec l'événement sont patentées. Ce qui est donc donné à Florence c'est son identité en tant qu'elle a été singularisée par l'événement. Florence ne sera plus jamais la même *étant donné ce qui lui est arrivé*.

7.5. Conclusion

Falling Man dévoile l'ampleur du traumatisme occasionné par le 11 septembre 2001 en soulignant la force de destitution de l'événement. En effet, nous avons pu voir que l'événement traumatisant s'illustre par sa capacité à altérer le sujet qu'il touche de fond en comble. Non seulement, ce dernier devient méconnaissable pour les autres (notamment sa femme), mais plus fondamentalement, il devient étranger à lui-même. Il est comme exproprié ou déproprié de son identité : l'événement s'invite dans la demeure psychique sous la figure d'une absence ; il perturbe le psychisme en maltraitant l'ipséité du sujet en modifiant le rapport au soi. L'événement rend le sujet impropre à lui-même.

La question du *propre*, telle que nous l'avons entrevue avec Derrida et l'inappropriabilité de l'événement, puis avec Lyotard lorsqu'il parle de dé-propration, paraît adhérer à la notion d'événement et offrir des passerelles théoriques pertinentes entre une

⁴⁶⁴ Voir à ce sujet l'analyse de Mary J. Parish, « 9/11 and the Limitations », art. cit., p. 193.

⁴⁶⁵ « Keith and Florence are drawn together by their shared experience of the attacks, and their meetings enable them to restage this victimhood », Bimbisar Irom, « Alterities in a Time of Terror: Notes on the Subgenre of the American 9/11 Novel », *Contemporary Literature* 53.3 (Automne 2012), 517-547, p. 541.

⁴⁶⁶ « Le phénomène peut certes et doit *se* montrer, mais uniquement en ce qu'il *se* donne », Jean-Luc Marion, *Étant donné*, op. cit., p. 102.

⁴⁶⁷ Pour Marion le nom propre est en réalité le « *nom impropre* » (p. 401) dans la mesure où il résulte « d'une appropriation impropre, donc ne m'identifie que par une originaire inauthenticité », Jean-Luc Marion, *Étant donné*, op. cit., p. 403-404. Il nous apparaît ainsi qu'une réflexion sur le nom Givens constitue un paradigme supplémentaire à partir duquel DeLillo pense l'événement, notamment si nous gardons en mémoire ces mots de Marion : « j'hérite d'un patronyme qui n'est le mien qu'autant qu'il n'est pas à moi et ne m'est pas propre [...] Mon patronyme ne m'accorde une identité qu'en la niant comme mienne propre », *ibid.*, p. 402. Dans le même ordre d'idée, nous renvoyons à la notion d'« *impropriété initiale* » chez Romano, Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 110.

approche phénoménologique et psychanalytique ou psychologique pour continuer l'analyse des textes de DeLillo. L'impropre intrinsèque à l'événement comme ingrédient propre à l'altérité tel que nous l'avons analysé dans *Falling Man* est de nouveau mis à contribution dans *The Body Artist* où l'énigme du personnage Mr. Tuttle, abordée sous la guise du fantôme, incarne ce que nous pourrions identifier comme une espèce d'impropre exponentiel. En effet, nous allons voir que dans sa spectralité même, Mr. Tuttle est le traumatisme (dés)incarné.

8. *THE BODY ARTIST* : LE TRAUMATISME DE LAUREN HARTKE

8.1. Introduction

The Body Artist n'est pas un roman comme les autres, et nous partageons bien volontiers la formulation de Mark Osteen qui en parle comme d'un « poetic novel »⁴⁶⁸. Personnage principal et éponyme du roman, Lauren Hartke vit avec son mari, le réalisateur Rey Robles dans une maison qu'ils louent près de la plage sur la côte de la Nouvelle-Angleterre. Le roman débute sur une scène matinale où Lauren et Rey prennent leur petit-déjeuner⁴⁶⁹. Il s'agit du dernier jour de Rey puisque sa mort est annoncée dans le chapitre suivant. Après l'enterrement, Lauren revient dans la maison et se rend vite compte qu'elle n'est pas seule. Elle découvre un individu chétif à la limite de l'autisme. Elle le baptise Mr. Tuttle en souvenir d'un professeur de sciences. Sa syntaxe totalement déstructurée rend ses paroles difficiles à comprendre. Il balbutie plus qu'il ne parle. Si sa parole semble défectueuse, elle est toutefois contrebalancée par le don qu'il a de reproduire fidèlement les voix de Lauren et de Rey. Au fur et à mesure, Lauren comprend qu'il reproduit des bribes de conversations qu'elle a eues avec Rey dans le passé, ce qui rend plus problématique encore la question du moment auquel Mr. Tuttle est apparu. Elle remarque en outre que Mr. Tuttle reproduit les conversations futures qu'il aura avec elle. Ceci interroge davantage le rapport inhabituel qu'il a avec le temps. Puis, soudain, Mr. Tuttle s'en va aussi mystérieusement qu'il est venu. Le lecteur prend connaissance à la lecture d'un article inséré dans le roman que Lauren a fait une performance artistique dans laquelle elle reprend des éléments déclenchés

⁴⁶⁸ Mark Osteen, « DeLillo's Dedalian artists », in John N. Duvall (Ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, 137-150, p. 146.

⁴⁶⁹ C'est d'ailleurs l'image qui a donné naissance au roman : « I imagined people at breakfast, people who know each other intimately, probably a husband and a wife, speaking in unfinished sentences, in grunts, in coughs, as people do, particularly at that time of day. And I wondered what it would be like to sit down at that kind of dialogue, in which sentences are rarely completed and thoughts are rarely followed up and one person is not really listening closely to another. That's all I had. And that's when I began writing », Mark Binelli, « Intensity of a Plot », art. cit.

par sa rencontre avec Mr. Tuttle. Elle parvient à par exemple à reproduire le ventriloquisme de Mr. Tuttle. D'ailleurs son spectacle se clôt sur un personnage qui ressemble à Mr. Tuttle et qu'elle incarne.

L'analyse structurelle de ce court roman est peu évoquée par la critique anglophone. En France, seule Noëlle Batt dresse une nomenclature rigoureuse :

Il est en effet significatif que les deux événements principaux qui donnent son sens et sa direction à la diégèse du roman — l'un tragique, le suicide du cinéaste Rey Robles, l'autre artistique, la performance de la body artist Lauren Hartke — soient portés à la connaissance du lecteur en dehors de l'écriture narrative du récit, sous forme de compte rendus de presse qui sont comme des additifs au roman [...] N'est-ce pas une incitation à y entendre que l'essentiel est ailleurs ?⁴⁷⁰

Ce qui retient notre attention dans cette analyse, c'est bien la question de l'enserrement de l'« événement Tuttle » par l'événement de la *mort rapportée* du mari de Lauren, Rey Robles et l'événement de la *performance rapportée* par son amie Mariella Chapman. Autrement dit, DeLillo met sur le même plan la question de la mort et de la création comme étant toutes deux problématiques lorsque l'on s'attache à les représenter. La structure d'encadrement du roman par le truchement d'événements artificiellement inclus parce que textuellement interposés — deux « compte rendus de presse » comme l'écrit Batt — redirige l'attention sur la partie médiane. Milieu du texte qui se veut donc la représentation d'un événement mais en considérant cette fois ce texte comme étant de « première main ». Ces deux textes-citations relatant deux événements distincts s'opposent à la narration centrale qui concerne Mr. Tuttle. Si les deux événements médiés le sont doublement — écrire respectivement sur la mort et l'art dans un texte inséré qui parle de la mort et de l'art — la singularité du texte médian suggère que l'événement Tuttle martèle une vocation à défaire une double mimesis: il n'est ni un texte extérieur à la diégèse, ni un texte purement mimétique. Cette double médiation lui ôterait sa capacité à faire, à être performatif, à demeurer, en somme, un événement. Par ailleurs, l'enclavement de cet événement qui comptabilise à lui seule 40 pages (de la page 31 à la page 101) sur un roman qui n'en compte que 124, nous invite à une certaine attention. D'un point de vue quantitatif, DeLillo pourrait signifier ici que le vide laissé par la disparition de Rey est un « trop-plein »⁴⁷¹. Cette structure diégétique encourage le lecteur à considérer la diégèse centrale comme un espace du dedans. Cet aménagement textuel intérieur offre une

⁴⁷⁰ Noëlle Batt, « La capture des forces dans le plan de composition esthétique : *The Body Artist* de Don DeLillo », in Noëlle Batt (Dir.), *Théorie - Littérature - Enseignement 24 : Forces-figures. Faire sentir les forces insensibles*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris 8, 2007, 129-161, p. 146.

⁴⁷¹ « L'absence est, d'abord, paradoxalement un *trop-plein* », Pierre Férida. *L'absence* [1978], Paris, Gallimard, 2005, p. 10.

aire à la temporalité du deuil : « Le *deuil* est l'expérience interne d'un temps qui accroît l'espace du dedans »⁴⁷².

8.2. L'énigme Tuttle

Le deuil dans *The Body Artist* passe par la figure de Mr. Tuttle dont il nous faut dire plus que quelques mots ici, au risque d'empiéter sur ce que nous dirons de lui dans le chapitre trois qui a pour thème l'événementialité d'autrui. Plusieurs hypothèses ont été formulées quant à la véritable identité de Mr. Tuttle. Si nous nous proposons d'énumérer ces hypothèses, nous voudrions clairement choisir de n'en minimiser aucune et, de ce fait, de proposer une analyse qui se fonde essentiellement sur le flou caractérisant Mr. Tuttle, et nous a conduit à l'appréhender sous les espèces d'« un » événement. Selon Ann Whitehead, « [i]n contemporary fiction, then, the ghost story is reconfigured to explore the nature of trauma as psychological possession. The ghosts embody or incarnate the traumas of recent history and represent a form of collective or cultural haunting »⁴⁷³. Pour pouvoir appliquer à *The Body Artist*, il nous faut ajouter à la remarque de Whitehead la dimension du trauma personnel, celui à l'œuvre dans le roman qui nous intéresse ici. La première interrogation consisterait, nous semble-t-il à se demander qui est Mr Tuttle. Pourtant, cette unique entrée en matière paraît insatisfaisante tant les questions autour de ce « personnage » se bousculent pour rendre simultanément légitimes les autres interrogations, le où, le quand, le pourquoi et le comment ! Il est une espèce d'« être-question »⁴⁷⁴. La question « où ? », c'est-à-dire celle du lieu à partir duquel nous pouvons penser la survenue de Mr. Tuttle nous dirige vers deux sites pareillement valables et plausibles : soit Mr. Tuttle est en dehors de Lauren et il gagne alors une intégrité physique et une épaisseur narratologique, soit il est en dedans de Lauren et il est alors une construction psychique.

Geneviève Morel propose trois lectures possibles de Mr. Tuttle : il est soit un « personnage réel », soit « un fantôme » faisant du coup entrer le roman dans le « genre fantastique »⁴⁷⁵, soit enfin l'expression spectrale d'un traumatisme⁴⁷⁶. Son analyse se fonde

⁴⁷² *Ibid.*, p. 285

⁴⁷³ Anne Whitehead, *Trauma Fiction*, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁷⁴ Jacques Derrida, *De l'hospitalité*, Paris, Calman-Lévy, 1997, p. 11. Face à ce mystère, Dewey ne prend aucun risque lorsque résumant l'intrigue du roman, il introduit le personnage de Mr. Tuttle : « Lauren encounters a mysterious presence [...] a man (?) of indeterminate age and vague physical definition [...] she is never certain, nor are we, exactly who (what?) Mr. Tuttle is », Joseph Dewey, *Beyond Grief and Nothing*, *op. cit.*, p. 131 (nous soulignons).

⁴⁷⁵ « Trauma fiction often demands of the reader a suspension of disbelief and novelists frequently draw on the supernatural », Anne Whitehead, *Trauma Fiction*, *op. cit.*, p. 84.

sur cette dernière hypothèse, la lecture psychanalytique qui pose Mr. Tuttle comme « un spectre fabriqué par l'esprit malade de Lauren devenue mélancolique »⁴⁷⁷. La version fantomatique de Tuttle, dominante, est préférée par bon nombre de critiques qui choisissent délibérément de s'en tenir à une seule lecture⁴⁷⁸. Noëlle Batt déplore⁴⁷⁹ cette version dominante du fantôme de manière trop catégorique. Selon elle, le roman constituerait une réflexion sur le pathologique, mais non pas à partir de Tuttle comme figure du trauma mais comme figure de l'homme autiste⁴⁸⁰ — bien réel. Dans la perspective qui nous intéresse ici, « l'événement traumatisant », nous nous en tiendrons à une approche spectrale de Mr. Tuttle comme le fait Morel mais également Laura Di Prete et Laura Tanner.

8.3. Deuil, corps, fantôme

Dans son remarquable ouvrage qui porte sur les rapports entre trauma, corps et textualité, Di Prete remarque à propos de *The Body Artist* : « voice and body function synergistically to force trauma into representation »⁴⁸¹. Il faut d'abord que le trauma s'incarne en un corps fantomatique, en l'occurrence la personne de Mr. Tuttle pour qu'ensuite une voix lui soit attribuée afin que puisse avoir lieu un dialogue entre Lauren et l'extériorisation incarnée de son trauma. Si DeLillo choisit de rompre la solitude de Lauren, c'est à des fins thérapeutiques. En effet, le trauma ne pourra être « intégré » qu'en s'extériorisant. Mais à qui Lauren peut-elle s'adresser ? Comment extérioriser ce qui est en soi lorsqu'il n'y a que soi ?

⁴⁷⁶ « There is an important sense in which the after effects — the hauntingly possessive ghosts — of traumatic events are not fully owned by anyone and, in various ways affect everyone », Dominick LaCapra, *Writing History*, op. cit., p. xi.

⁴⁷⁷ Geneviève Morel, « *Body Art*, un art entre deuil et mélancolie ? », *Savoirs et Clinique* 7 (2006/1), 119-129, p. 121-122.

⁴⁷⁸ Si Mikko Keskinen totalise également trois lectures, il choisit de ne pas les hiérarchiser : « The very positing of these equally tenable alternatives and the consequent uncertainty of Mr. Tuttle's ontological status point to the fantastic qualities of *The Body Artist* [...] I let uncertainty and mutual inclusiveness haunt my reading of the novella, for the very intertwining of the real and the surreal, the natural and the supernatural, and, indeed, the normal and the paranormal, is one of the main concerns of *The Body Artist* », Mikko Keskinen, « Posthumous Voice and Residual Presence in Don DeLillo's *The Body Artist* », in Alain-Philippe Durand & Naomi Mandel (Eds.), *Novels of the Contemporary Extreme*, London, Continuum Books, 31-40, p. 32-33.

⁴⁷⁹ « [C]ertains ont même douté de l'existence de ce personnage et en ont fait un fantasme de la body artist », Noëlle Batt, « *The Body Artist* de Don DeLillo : le pas de deux de l'art et de la clinique », *Revue Française d'Études Américaines* 132 (mars 2013), 63-74, p. 65.

⁴⁸⁰ « Sans erreur de diagnostic possible, Mr. Tuttle peut être reconnu comme un autiste, même si peu de critiques l'ont énoncé clairement », Noëlle Batt, « le pas de deux », art. cit., p. 65. Il est vrai que la critique reste vague à ce sujet. Cowart parle de : « the nameless autistic savant [...] apparently the victim of some unspecified mental disability », David Cowart, « The Power of Language », art. cit., p. 156. Pour Kontoulis, Mr. Tuttle est : « humanoid with an autistic behavior », art. cit., p. 11. Osteen parle d'écholalie mais pas d'autisme : « The catalyst for Lauren's rebirth is an aphasic, echolalic man whom she names Mr. Tuttle after her high school science teacher », Mark Osteen, « DeLillo's Dedalian artists », art. cit., p. 146.

⁴⁸¹ Laura Di Prete, « *Foreign Bodies* ». *Trauma, Corporeality and Textuality in Contemporary American Culture*, New York, Routledge, 2006, p. 88. Le mot « force » est important car il souligne une résistance.

Dori Laub explique qu'un interlocuteur est nécessaire pour que le trauma puisse être reconnu comme tel. Il s'agit donc de *partager* la question fondamentale et première, à savoir l'avoir-lieu même de l'événement traumatique : « the absence of an empathetic listener, or more radically, the absence of an addressable other, an other who can hear the anguish of one's memories and thus affirm and recognize their realness, annihilates the story »⁴⁸². C'est à ce moment précis que Mr. Tuttle intervient : « In the exchange with Mr. Tuttle and in vocal impersonations, she becomes at once the teller of a story she cannot tell and a listener to what she cannot understand »⁴⁸³. Mr. Tuttle en vient donc à concentrer à la fois le personnage défunt de Rey dans la gestuelle qu'il reproduit et le personnage de Lauren dans la voix qu'il imite : il est simultanément le corps de celui qui n'est plus là et la parole de celle qui reste. Il incarne spectralement — là est le paradoxe — une espèce d'identité plurielle⁴⁸⁴ temporaire. Il corporalise un processus qui résiste immanquablement à une mise en sens : « If the construction of mourning as a psychical and linguistic process often marginalizes the lost body of grief, that body returns in [*The Body Artist*] to assert the embodied dimension of a loss that refuses to be contained in the realm of the psyche or in the space of signification »⁴⁸⁵. Par sa corporalité, fut-elle problématique, ou plutôt, en vertu même de son caractère problématique, Tuttle remplit un intervalle comme malgré lui, c'est-à-dire sans aucune intention d'y fixer un sens.

Di Prete souligne l'intrication des voix des trois protagonistes du roman et remarque : « This polyphonic fluidity and confusion of the text, which radically undermines the singularity and separateness of its three key figures, enacts precisely the blurring — symptomatic of a traumatic crisis — of all distinctions between self or other »⁴⁸⁶. Le trauma est bien évidemment au cœur de cette confusion mais il semble que nous pourrions également avancer l'idée que cette confusion est le signe ici qu'un travail est à l'œuvre, le travail⁴⁸⁷ du deuil (« *Trauerarbeit* ») justement, pour que chacun retrouve sa place. Pour Michael Hanus, « [l]e deuil est un temps intermédiaire où tente de s'effectuer la séparation des vivants et des

⁴⁸² Shoshana Felman & Dori Laub M.D., *Testimony*, op. cit., p. 68.

⁴⁸³ Di Prete, « *Foreign bodies* », op. cit., p. 92-93.

⁴⁸⁴ « Since Mr. Tuttle's face has 'an unfinished look' [TBA 45], he becomes a screen on which Lauren projects all those who are all the more present for being physically absent », Steffen Hantke, « Slow, Spare and Painful », *Electronic Book Review* (10 mai 2002). Accès en ligne le 25 décembre 2013. URL : <http://www.electronicbookreview.com/thread/criticalecologies/ghostly>

⁴⁸⁵ Laura E. Tanner, *Lost Bodies. Inhabiting the Borders of Life and Death*, Ithaca, London, Cornell University Press, 2006, p. 133.

⁴⁸⁶ Laura Di Prete, « *Foreign bodies* », op. cit., p. 91.

⁴⁸⁷ Osteen parle de : « artistic gestation as a kind of ghostly possession », Mark Osteen, « DeLillo's Dedalian artists », art. cit., p. 146.

morts »⁴⁸⁸. La confrontation des voix et la chorégraphie des corps mettent donc en jeu l'objectivation⁴⁸⁹ des liens de Lauren avec le défunt pour qu'elle puisse effectivement le proclamer mort (« tuer le mort »⁴⁹⁰), et dans le même mouvement décider⁴⁹¹ — « She sat there, thinking into the blankness of her decision »⁴⁹² — de rejoindre la communauté des vivants, moment qui fera l'objet d'une analyse ultérieure à partir des éléments de la dernière page du roman.

8.4. Bruit, ventriloquisme

La voix permet de maintenir la filiation du concept d'événement à un des axiomes tenaces selon lequel il a la capacité à ne pas coïncider exactement — même si nous croyons inconsciemment à cette fausse simultanéité — avec son surgissement. La voix, à s'y méprendre, — « cette voix qui ne peut rejoindre son propre présent, qui ne saura jamais dire en une fois la vérité dont elle reste le lieu de manifestation »⁴⁹³ — est la conscience rendue audible par un raccourci dont nous avons oublié le chemin. En effet, la voix donne l'illusion d'une coïncidence parfaite à soi⁴⁹⁴, d'une adhérence à l'être qui ne nécessite aucune distanciation, aucun décollement qui impliquerait un départ de soi pour revenir à soi. Ce

⁴⁸⁸ Michel Hanus, « Le travail du deuil », in N. Amar, C. Cuvreur et M. Hanus (Dir.), *Le deuil. Monographies de la Revue Française de Psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 13-32, p. 14.

⁴⁸⁹ Cowart parle lui de « reification of the heroine's mental distress », David Cowart, « The Power of Language », in John N. Duvall (Ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, New York, Cambridge University Press, 2008, 151-165, p. 157. Objectivation qui n'annule aucunement sa valeur fantomatique : « Un fait est certain : le « fantôme » — sous toutes ses formes — est bien l'invention des vivants. Une invention, oui, dans le sens où elle doit objectiver, fût-ce sur le mode hallucinatoire, individuel ou collectif, la lacune qu'a créée en nous l'occultation d'une partie de la vie d'un objet aimé. Le fantôme est donc, aussi, un fait métapsychologique », Nicolas Abraham, *L'écorce et le noyau*. Collaboration et autres essais de Maria Torok, Paris, Aubier-Flammarion, 1978, p. 427.

⁴⁹⁰ Jean Laplanche & J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 504. L'expression est de Daniel Lagache. Cette fonction qui consiste à tuer le mort transparait dans *The Body Artist* lorsqu'après la mort de Rey, Lauren fait un grand ménage dans la maison munie d'un détergent qui rappelle la forme d'un pistolet : « [she] sprayed chemicals [...] She used a bottle with a pistol-grip attachment » (*TBA* 32), puis « It was hard to stop pressing the trigger » (*TBA* 34).

⁴⁹¹ Il est intéressant de noter que la décision est pour Romano un événement à part entière : « [l'approche événementiale de la décision] se bornera à *comprendre le sens intrinsèque de cet événement*, pour autant qu'il *fait histoire* dans l'aventure humaine : pour autant que celui qui décide, en d'autres termes, apparaît lui-même pleinement en jeu, en son ipséité, dans cette décision même », Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 83. Voir également, Jacques Derrida, *Dire l'événement*, op. cit., p. 102.

⁴⁹² Don DeLillo, *The Body Artist*, New York, Scribner, p. 124 [désormais noté (*TBA*)].

⁴⁹³ Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, p. 109.

⁴⁹⁴ « La voix s'entend — c'est sans doute ce qu'on appelle la conscience — au plus proche de soi comme l'effacement absolu du signifiant : auto-affection pure qui a nécessairement la forme du temps et qui n'emprunte hors de soi, dans le monde ou dans la « réalité », aucun signifiant accessoire, aucune substance d'expression étrangère à sa propre spontanéité. C'est l'expérience unique du signifié se produisant spontanément, du dedans de soi, et néanmoins, en tant que concept signifié, dans l'élément de l'idéalité ou de l'universalité », Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 33.

hiatus, ou ce retard laisse entrevoir alors un espace interstitiel où toute compréhension achoppe et que Mr. Tuttle comble.

La figure spectrale de Mr. Tuttle est dotée d'une voix. À plusieurs reprises des échanges ont lieu entre Lauren et son invité. Mais avant de parler de voix, il nous faut parler bruit, première manifestation acoustique dans le roman qui suggère l'effraction d'un élément perturbateur⁴⁹⁵. Les prémices à la voix sont un bruit qui est signalé très tôt dans l'économie du roman : « The noise [...] Like there's something » (*TBA* 18-19). Clairement, affirmer la présence d'un son ou d'une voix revient à postuler la présence d'un objet ou d'un corps : « it is we who assign voices to object; phenomenologically, the fact that an unassigned voice must always imply a body means that it will always partly supply it as well »⁴⁹⁶. Lorsque le son se fera plus précis, l'objet s'affinera lui aussi : « It carried an effect that was nearly intimate, like something's here and breathing the same air we breathe and it moves the way we move. The noise had this quality of a body shedding space » (*TBA* 40). L'irruption de la voix de Mr. Tuttle permet de donner naissance dans le roman à une parole sur la mort de Rey qui ne coïncide pas avec le siège de la propre parole de Lauren. Cette voix *en dehors* rend possible la vocalisation du trauma autrement resté mutique *en dedans*, prisonnier en son soi : « He seemed to be assuming her part in a conversation with someone » (*TBA* 51). En parlant à sa place, c'est-à-dire en prenant la voix de Lauren, Mr. Tuttle assume comme une identité partagée avec elle ce qui lui permet de légitimer non pas une expertise de son trauma mais bien une expérience de ce dernier. Mais ceci n'est possible, paradoxalement, qu'en maintenant une altérité fondamentale — l'identité propre de Mr. Tuttle — pour souligner qu'en n'adhérant pas totalement à l'être-Lauren, il rend possible ce détachement, ce décollement critique, nécessaire à un discours sur le trauma de Lauren. C'est à bon droit que Michael Naas attirait notre attention sur l'avertissement de DeLillo : « The strange hair in Lauren's mouth was but the first hint that *The Body Artist* would be a novel not exactly about a haunted house but a haunted mouth, a possession or ventriloquism of the voice »⁴⁹⁷. DeLillo

⁴⁹⁵ « the noise which may be read as an index to Mr. Tuttle's as yet unknown presence in the house », Sylvia Mieszkowski, « Disturbing Noises—Haunting Sounds: Don DeLillo's *The Body Artist* », in Sylvia Mieszkowski, Joy Smith and Marijke de Valck (Eds.), *Thamyris/Intersecting: Place, Sex and Race, Sonic Interventions* (27), Amsterdam, Rodopi, 2007, 119-145, p. 121.

⁴⁹⁶ Steven Connor, « Violence, Ventriloquism and the Vocalic Body », in Patrick Campbell & Adrian Kear (Eds.), *Psychoanalysis and Performance*, London, Routledge, 2001, p. 80.

⁴⁹⁷ Michael Naas, « House Organs: The Strange Case of the Body Artist and Mr. Tuttle », *Oxford Literary Review* 30, 87-108, p. 99. C'est aussi peut-être une invitation à y voir une thématique de l'hospitalité mais appliquée à la langue comme le fait Jabès par exemple : « Les mots changent-ils quand ils changent de bouche ? ». En effet, pour Jabès « La langue est hospitalière », Edmond Jabès, *Le Livre de l'hospitalité*, Paris,

amalgame en effet intérieur (la maison)⁴⁹⁸ et intériorité (Lauren). Et déjà l'évocation de la bouche au début du roman porte en elle les prémices d'une intrication entre corps et langage : « the mouth can stand metonymically for the art of performance — the living, breathing, speaking body »⁴⁹⁹.

Nous proposons d'analyser quelques unes des paroles de Mr. Tuttle dans l'ordre où il les énonce. Les premiers mots de Mr. Tuttle sont : « It is not able » (*TBA* 43). À y regarder de plus près, peut-être que les premiers mots sont en réalité ce que Lauren entend mais ne comprend pas : « He said something. She said, “what?” » (*TBA* 43). Autrement dit, la question d'une vocalisation du trauma doit préalablement *s'entendre* comme une manifestation acoustique indéterminée procurant au trauma une existence indiscutable, et, conjointement, une présence inintelligible. Vient s'ajouter à cela toute une problématique de la source qui intensifie davantage le brouillage référentiel. Ce flirt assumé entre d'une part la certitude d'un *arriver* et d'autre part l'incertitude quant à sa détermination, réitère les attributs de l'événement. D'emblée, le dialogue s'engage et s'initie par la reconnaissance d'une présence problématique qui pose et fait question⁵⁰⁰. Le pronom indéfini « it » parachèvera cette indétermination qui retranscrit fidèlement une référence indéniable mais amputée dans le problème de sa présence, de son pouvoir à se représenter ou à être représenté. Il n'est en effet peu aisé de déterminer à quoi ou à qui pourrait renvoyer ce pronom « it ». Il pourrait s'agir du trauma lui-même, qui, pourrions-nous dire, s'impersonnalise à la seule fin de prédiquer son existence.

Puis Mr. Tuttle parle des arbres de manière cryptique. Son discours fragmenté que signalent les ruptures syntaxiques nécessite une participation active du lecteur qui doit faire correspondre des bribes de discours entre elles : « The trees are some of them » (*TBA* 44). Ici,

Gallimard, 1991, p. 51, 53. Voir également Jacques Derrida, *De l'hospitalité*, *op. cit.*, p. 21 et *Apories*, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁹⁸ Derrida souligne les « affinités » entre l'hospitalité et le deuil : « Celui qui vient, même si je l'accueille au-delà de ma capacité d'accueil, je dois le saluer, saluer sa venue — et ce qui vaut de l'arrivant vaut de l'événement —, comme une revenue. Cela ne veut pas dire que ce n'est pas nouveau. C'est nouveau, la venue est absolument nouvelle. Mais la nouveauté de cette venue implique en elle-même la revenance. Quand j'accueille un visiteur, la visitation d'un visiteur inattendu, ce doit être chaque fois une expérience unique pour ce que ce soit un événement, unique, imprévisible, singulier, irremplaçable. Mais en même temps, dès le seuil de la maison et de la venue de l'irremplaçable, il faut que la répétition soit présupposée. [...] De la même manière, dans la singularité de l'événement, il faut que la répétition soit déjà à l'œuvre et qu'avec la répétition, l'effacement de la première occurrence soit déjà engagée ; d'où le deuil, le posthume, la perte qui scellent le premier instant de l'événement comme originaire », Jacques Derrida, *Dire l'événement*, *op. cit.*, p. 99-100.

⁴⁹⁹ Jane Blocker, *What the Body Costs*, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁰⁰ Cette scène est un strict écho à une scène que Lauren a vécue avec Rey dans le premier chapitre, et peut être lue comme une réminiscence : « She went to the fridge and opened the door. She stood there remembering something. She said, “what?” Meaning what did you say, not what did you want to tell me » (*TBA* 9).

le défini bien que posé est rapporté à un tout indéfini comme si la connaissance était partielle et fragmentaire. Par ailleurs, la syntaxe suggère également un fléchage anaphorique bancal car escamoté dans le discours⁵⁰¹. Autrement dit, la linéarité syntagmatique s'annonce inefficace ou, à tout le moins, inadéquate, pour retranscrire le mode opératoire du trauma. Par ailleurs, Mr. Tuttle ne fait que répéter les mots de Lauren. Il met en scène le dialogue de Lauren avec elle-même : « Talk to me. I am talking » (*TBA* 46). Il objective le trauma. En répétant les mots de Lauren il lui intime que ce qu'il dit c'est elle qui le dit. La suite, c'est l'interlocuteur de Lauren, l'autre partie de Lauren, celle prisonnière du deuil. DeLillo retranscrit dans le dialogue le jeu de miroir qui se produit et met en rapport intériorité et extériorité brouillant les limites de ce qui appartient à l'un et à l'autre : « He'd placed her in a set of counter-surroundings, of simultaneous insides and outsides » (*TBA* 49).

8.5. Au-delà du deuil

Après l'annonce de la mort de Rey dans un texte qui semble échapper à la chronologie formelle du roman — et pour cause, puisqu'il annonce l'événement de la mort — le chapitre 2 ouvre sur la vie endeuillée de Lauren. DeLillo esquisse la question du deuil en un paragraphe où se mire la structure même de la mélancolie. En effet, la syntaxe du paragraphe reproduit l'enfermement dans le deuil. Les premiers mots, « It's a hazy white day » (*TBA* 31), sont un strict écho, écho sonore de surcroît, aux derniers mots, « the highway runs in a white hum » (*TBA* 31).

Dès la première phrase, le deuil est caractérisé par une double image, celle du flou et du vide : « It's a *hazy* white day and the highway lifts to a *drained* sky » (*TBA* 31) (nous soulignons). Pour celui qui éprouve la perte de l'être aimé, le monde est vidé de sa substance. Il est vide. Ce vide qui n'est d'une certaine manière que la cristallisation de l'être perdu, sa projection dans le monde qu'il contamine, s'il n'est pas contrecarré par un travail du deuil, risque d'enfermer le sujet endeuillé dans la mélancolie. « Dans le deuil, écrit Freud, le monde est devenu pauvre et vide ; dans la mélancolie, c'est le moi lui-même »⁵⁰². La mélancolie guette en effet Lauren si elle ne parvient pas à « libérer sa libido de l'objet perdu »⁵⁰³, et c'est précisément ce que Mariella Chapman redoute. Toute de suite après la mort de Rey, elle

⁵⁰¹ Sur le langage tronqué de Tuttle comme marque d'une langue littéralement perdue se reporter à l'article de J. Heath Atchley, « The Loss of Language, The Language of Loss: Thinking With DeLillo On Terror and Mourning », *Janus Head* 7 (2), 2004, p. 333-354.

⁵⁰² Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie* (Traduit de l'allemand par Aline Weill. Préface de Laurie Laufer), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2011, p. 49.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 64.

appelle Lauren pour s'enquérir de son état mais surtout pour la mettre en garde, « Alone is no good [...] But you don't want to fold up into yourself [...] But you have to direct yourself out of this thing, not into it » (*TBA* 39). La mélancolie peut mener au suicide⁵⁰⁴ et c'est une chose que Lauren envisage : « She wanted to disappear in Rey's smoke, be dead, be him » (*TBA* 34)⁵⁰⁵. Le vide que crée la mort de Rey dans le psychisme de Lauren et qui colore le monde, est à la fin du roman ré-ancré et réinvesti dans le monde physique et permet à Lauren d'accepter la mort, et de choisir la vie. Le vide jadis qualifiant symboliquement le ciel comme espace du tout du monde est restreint à un espace redimensionné, raisonnable, circonscrit par le sujet endeuillé, la chambre à coucher,

The room was empty when she looked. No one was there. The light was so vibrant she could see the true colors of the walls and floor. She'd never seen the walls before. The bed was empty. She'd known it was empty all along but was only catching up. She looked at the sheet and blanket swirled on her side of the bed, which was the only side in use. (*TBA* 124)

C'est enfin la reconnaissance de la mort qui change la qualité de la lumière (nous passons de « hazy » à « vibrant ») et ôte le linceul blanc du deuil pour céder le pas à la couleur (nous passons de « white » à « colors »).

La survie se confirme au paragraphe suivant qui constitue également le paragraphe ultime du roman. « [Cette] reconstruction du monde intérieur [qui] caractérise le succès du travail du deuil »⁵⁰⁶ se lit dans l'acte de Lauren : « She walked into the room and went to the window. She opened it. She threw the window open. She didn't know why she did this. Then she knew. She wanted to feel the sea tang on her face and the flow of time in her body, to tell her who she was » (*TBA* 124). Cet acte à la fois immotivé et volontaire⁵⁰⁷ brille par sa tension vers le monde extérieur⁵⁰⁸, c'est-à-dire ce qui est hors de la sphère du moi souffrant et qui concerne les choses simples de la vie courante⁵⁰⁹. Nous remarquons par ailleurs que c'est

⁵⁰⁴ « Ces objets dont la perte est si douloureuse sont des objets narcissiques. C'est une partie de nous-mêmes que nous perdons ou risquons de perdre dans le deuil. La douleur apparaît alors comme une des expressions de la blessure narcissique que la perte des objets aimés nous inflige ; nous sommes en danger d'être à notre tour entraînés dans la mort part cette partie de nous-mêmes intimement liée à l'objet », Michel Hanus, « Le travail du deuil », art. cit., p. 13.

⁵⁰⁵ Batt remarque à juste titre que « [l]es jours sont courts. La lumière tombe très vite (p. 36). Les dépressifs se suicident davantage en décembre quand la lumière est au plus bas », Noëlle Batt, « La capture des forces », art. cit., p. 135.

⁵⁰⁶ Mélanie Klein, *Deuil et Dépression* (Traduit de l'anglais par Marguerite Derrida. Préface de Gisèle Harrus-Révidi), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2004, p. 119.

⁵⁰⁷ Associé à sa performance, il y a alors indéniablement un élément décisionnel. Voir John Leonard, « Don DeLillo Minimalizes », *Lonesome Rangers. Homeless Minds, Promised Lands, Fugitive Cultures*, New York, The New York Press, 2002, 153-164, p. 164.

⁵⁰⁸ Mélanie Klein, *Deuil et Dépression*, op. cit., p. 100.

⁵⁰⁹ « Mourning involves a different inflection of performativity: a relation to the past which involves recognizing its difference from the present — simultaneously remembering and taking leave of or actively forgetting it,

également à cette dernière page que l'autre traumatisme issu de la perte de la mère⁵¹⁰ peut être abordé. C'est bien entendu la question de la filiation des traumatismes⁵¹¹ qui est sous-jacente ici : « Her mother died when she was nine. It wasn't her fault. It had nothing to do with her » (*TBA* 124). Lauren semble pouvoir faire la part des choses et être en mesure de cesser de s'imputer une responsabilité à tort. L'autre fait intéressant de ce dernier paragraphe, est l'idée articulée par Lauren elle-même sur sa propre méconnaissance de soi. Ceci marque selon nous la réappropriation de soi mais d'un soi autre, affecté et altéré par le deuil⁵¹². Survivre au deuil ne signifie en aucun cas de revenir à un soi duquel aurait été retranchée l'expérience de la perte : « il n'y a jamais de retour au *statu quo ante*. Car l'événement est précisément ce qui rend principiellement impossible tout retour en arrière »⁵¹³. C'est l'inverse : Lauren est une autre Lauren parce qu'elle a vécu le deuil et rien ne l'effacera. Elle est tout à la fois la même et une autre⁵¹⁴, paradoxe que son art du corps, ce *body-art*, traduit à merveille⁵¹⁵.

8.6. Conclusion

Il s'agit en définitive d'une translation assez claire de l'articulation entre ce qui est connu et ce qui ne l'est pas encore, articulation qui, selon Cathy Caruth est au cœur de l'appréhension du trauma : « Literature, like psychoanalysis, is interested in the complex relation between knowing and not knowing »⁵¹⁶. C'est, nous semble-t-il, cette relation

thereby allowing for critical judgment and a reinvestment in life, notably social and civic life with its demands, responsibilities, and norms requiring respectful recognition and consideration for others », Dominick LaCapra, *Writing History*, *op. cit.*, p. 70.

⁵¹⁰ Il s'agit de la deuxième et dernière mention sur sa mère. La première reste très factuelle : « Her late mother, Genevieve Last, was a harpist for the Milwaukee Symphony » (*TBA* 104).

⁵¹¹ C'est dans ce même sens que la remarque de Rey sur le poil découvert peut être lue : « Maybe you've been carrying it since childhood » (*TBA* 11). Kristeva souligne le réseaux des traumatismes ainsi : « Plus encore, le désenchantement, fût-il cruel, que je subis ici et maintenant semble entrer en résonance, à l'examen avec des traumatismes anciens dont je m'aperçois que je n'ai jamais su faire le deuil », Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 14.

⁵¹² Montrant les incertitudes de Freud sur la question de la « réussite » du travail du deuil, Butler s'aventure vers l'explication ou l'intuition suivante : « Perhaps, rather, one mourns when one accepts that by the loss one undergoes one will be changed, possibly for ever. Perhaps mourning has to do with agreeing to undergo a transformation (perhaps one should say *submitting* to a transformation) the full result of which one cannot know in advance. There is losing, as we know, but there is also the transformative effect of loss, and this latter cannot be charted or planned. One can try to choose it, but it may be that this experience of transformation deconstitutes choice at some level », Judith Butler, *Precarious Life*, *op. cit.*, p. 21.

⁵¹³ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, *op. cit.*, note 77, p. 166.

⁵¹⁴ C'est là tout le « paradoxe du deuil » tel que le souligne Romano : « perte de ce qui en aucune manière ne m'appartient, de ce qui est entièrement libre vis-à-vis de moi-même, mais que je ne puis justement perdre *comme tel* sans me perdre avec lui », *ibid.*, p. 164.

⁵¹⁵ Art dans lequel le corps est socle de mêmeté autant que d'altérité : « The body artists did not enact the story with characters, they themselves became the story and the characters », Lea Vergine, *Art on the Cutting Edge. A Guide to Contemporary Movement*, Milan, Skira, 2001, p. 199.

⁵¹⁶ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*, *op. cit.*, p. 3.

complexe qui favorise un recours au verbe « seem »⁵¹⁷ qui à l'avantage d'annoncer dans un même mouvement qu'une chose est et qu'elle n'est pas sans trancher. DeLillo se garde bien d'éviter un recours à la copule « be » qui poserait une relation prédicative limpide qui exclurait tout processus de tâtonnement et de « working-through ». L'oscillation entre être et non-être, entre connaissance et nescience s'incarnent magnifiquement en la personne de Mr. Tuttle qui accueille ces va-et-vient dans le mystère, paradoxal, de ce qu'il est ou, ou plutôt *et*, n'est pas.

À partir de la dialectique de la présence et de l'absence qui figure au cœur de l'événement aussi bien phénoménologique que traumatique, nous voudrions à présent réfléchir à la question du langage qui est la thématique à l'œuvre dans *The Names*. Il s'agira d'articuler à cette dialectique intrinsèque à l'événement une sorte de double directement lié au langage. En effet, dans *The Names*, le personnage d'Owen Brademas souffre d'un traumatisme qui met en jeu la question du langage pris dans son rapport entre parole et écriture, et nous allons voir que tous deux sont conçus telles des événements. Si la parole concentre l'événement traumatique, l'écriture manifeste à la fois un ressassement du traumatisme et une quête de sens, quête nécessairement post-traumatique.

9. THE NAMES : LE TRAUMATISME D'OWEN BRADEMAS

9.1. Introduction

L'action de *The Names* se situe à Athènes dans une période où le Moyen-Orient recense de nombreux attentats terroristes dirigés principalement contre les Américains⁵¹⁸. Le roman met en scène la communauté des expatriés⁵¹⁹ se concentrant principalement sur deux Américains James Axton et Owen Brademas. Autrefois écrivain « freelance », James est maintenant « risk analyst »⁵²⁰ pour une multinationale obscure « The Northeast Group »

⁵¹⁷ Le mot « seem » apparaît 42 fois. « Maybe » compte 43 occurrences dans ce court roman.

⁵¹⁸ « There had been over five thousand terrorist incidents in the past decade. Kidnappings were routine business. Ransom requests of five million dollars were not unusual. In this decade a quarter of a billion dollars in ransom money had been paid to terrorists » (N 46). Le roman est « [écrit] dans le sillage de la révolution iranienne et du début de la guerre civile au Liban », François Happe, *Don DeLillo, op. cit.*, p. 67. Voir aussi pour ce qui est du contexte historique Peter Boxall, *The Possibility of Fiction, op. cit.*, p. 89-90.

⁵¹⁹ Ce qui en fait « ostensibly a genre fiction, this times the expatriate novel, complete with exotic landscapes and jaded characters drinking too much and often wallowing in their own hard-as-nails world-weariness », Christopher Donovan, « 'Evil is the Movement toward Void' : Self-Absorption, Play, and the Ambiguous Gift of Genre in the Early Novels of Don DeLillo », *Postmodern Counternarratives. Irony and Audience in the Novels of Paul Auster, Don DeLillo, Charles Johnson, and Tim O'Brien*, New York, Routledge, 2005, 33-69, p. 64. Keesey préfère quant à lui parler de « international fiction », Douglas Keesey, *Don DeLillo, op. cit.*, p. 116

⁵²⁰ « [James Axton] a pour rôle de donner un prix à la terreur. Les prévisions que permettent ses analyses n'ont pas pour but de prévenir les risques, mais de donner à sa compagnie les moyens d'exploiter l'instabilité de

(N 47)⁵²¹ et n'a pas conscience d'être un pion dans un système qui exploite tant qu'il peut les pays du tiers-monde⁵²². Il est le père d'un enfant doué, Thomas Axton Patterson, surnommé Tap, un écrivain en herbe. James croit être maître de son existence, moralement à l'abri de tout reproche et ne se méfie guère de la politique colonialiste de l'entreprise qui l'emploie (N 58-59). En effet, il apprendra à ses dépens qu'il était en réalité employé par la CIA⁵²³. Archéologue de profession, sa femme Kathryn qui élève seule Tap, l'a quitté pour plusieurs raisons dont son manque d'engagement et sa neutralité politique. Elle travaille sur un site de fouilles archéologiques dirigé par Owen Brademas. C'est ce dernier qui va nous plonger au cœur de l'intrigue lorsqu'il découvre l'existence d'un groupuscule fanatique. En effet, un culte caché dans les collines poursuit et tue des personnes dont les initiales du nom coïncident avec celui du lieu où elles sont exécutées. La formule meurtrière, de type équationnelle, est simple : « They found a man whose initials matched the first letter of each word in a particular place-name » (N 168). « [À] partir [de cette] ésotérique computation »⁵²⁴, la première victime « Michaelis Kalliembetsos » est assassinée dans le village « Mikro Kamini » (N 72). Seule la mécanique implacable et absurde d'une mathématique de l'alphabet régit leurs agissements : « They were interested in the alphabet. [...] The alphabet itself. They were interested in letters, written symbols, fixed in sequence » (N 30).

Comme la majorité des figures masculines⁵²⁵ du roman, Owen Brademas refuse le rapport problématique du signifié et du signifiant et ne cache pas son désir de voir advenir un

certaines pays et d'en faire une source de profit. Le système de garantie reposant sur l'existence avérée du risque, la société d'assurances voit ses bénéfices augmenter en fonction de l'activité des terroristes. DeLillo utilise la position de Axton dans le système pour mettre au jour le mécanisme de cette alliance objective entre le terrorisme et certaines multinationales », François Happe, *Don DeLillo, op. cit.*, p. 68.

⁵²¹ Il est également connu sous le nom de « the parent » (N 48), et trahit la position paternaliste et tutélaire des États-Unis. Peter Boxall, *The Possibility of Fiction, op. cit.*, p. 89.

⁵²² Nous renvoyons au chapitre intitulé « Foreign Affairs » qui offre une bonne introduction en la matière. Douglas Keesey, *Don DeLillo, op. cit.*, p. 120-124.

⁵²³ Organisation secrète, la CIA est le pendant occidental du culte oriental dans le roman selon Born. Daniel Born, « Sacred Noise in Don DeLillo's Fiction », *Literature and Theology: An International Journal of Theory, Criticism and Culture* 13.3 (Septembre 1999), 211-221, p. 213-214.

⁵²⁴ Pierre-Yves Pétillon, *Histoire de la littérature américaine, op. cit.*, p. 551.

⁵²⁵ Il y a, en effet, dans *The Names* une indubitable méfiance face au phallogocentrisme, voire au phallogocentrisme. Les hommes, *a fortiori* l'homme occidental, sont clairement soumis à la critique. James, Owen mais aussi Volterra sont tous les trois subjugués par le culte terroriste. La littéralisation du signifié et du signifiant est le lot du masculin. Face à eux, les enfants et les femmes composent — littéralement pour Tap — bon an, mal an avec le langage, en dépassant le rapport sclérosé ou sclérosant du signifié à son signifiant, pour faire confiance au langage. C'est pourquoi ils embrassent les figures de style, « I suppose in fables and parables, in allegories. The language of women and children » (N 69). Peut-être est-ce là une invitation à considérer le langage comme point de retour praxique à la réalité comme le proposait Ricœur : « La référence métaphorique [...] consiste en ceci que l'effacement de la référence descriptive — effacement qui, en première approximation, renvoie le langage à lui-même — se révèle être, en seconde approximation, la condition négative pour que soit libéré un pouvoir plus radical de référence à des aspects de notre être-au-monde qui ne peuvent être dits de manière directe », Paul Ricœur, *Temps et récit I, op. cit.*, p. 149-150. Pour approfondir la question, voir Paul

jour la mort du roman, lieu de l'excès s'il en est, « how I would enjoy being told the novel is dead » (N 77). Il ne parvient pas à accepter le débord de la langue et du monde, et s'entête à remonter à l'origine du monde et du Verbe⁵²⁶, ce moment *epochal* où le faire et le dire ne faisaient qu'un. Mais ce moment est irrécupérable comme le rappelle Hayden White : « We do not know the origin of language and never shall »⁵²⁷. Si femmes et enfants ont eux accepté la perte de l'origine avec une certaine humilité, et d'une certaine manière, ne réfléchissent guère en terme de perte (d'innocence), les hommes du roman, Owen en tête, bravent avec outrecuidance l'humanité même de l'homme.

Kathryn et Owen sont des experts sur les questions de retard et d'origine. C'est même leur spécialité puisqu'Owen Brademas est épigraphiste : « He told them he was involved in epigraphy, his first and current love, the study of inscriptions » (N 29)⁵²⁸. Kathryn, quant à elle, est archéologue. Tout deux sont tournés inlassablement vers le passé pour remonter aux origines du monde et du langage. Pourtant, regardant dans la même direction, le passé justement, ils ne voient pas les mêmes choses. Owen croit en la récupération de l'origine et cherche désespérément à combler son retard. L'archéologie⁵²⁹ pour Owen est une science de la clôture car elle doit permettre de recouvrer l'origine afin de clore la vaste question des civilisations et du langage. Ce mouvement rétrospectif, strate après strate, doit conduire à l'exhumation du moment premier : « to peel back experience and reveal the meaning beneath »⁵³⁰. D'ailleurs, s'il s'est enrôlé dans le culte, c'est parce qu'il a vu en lui la possibilité de forcer le retour à l'origine. Inversement, Kathryn accepte que l'origine lui échappe constamment. Sa tâche est infinie. Elle continue de creuser tout en sachant qu'elle ne trouvera jamais ce qu'elle cherche. L'archéologie pour Kathryn trahit l'impossibilité de la

Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

⁵²⁶ Genesis 1.3 : « And God said, Let there be light: and there was light », *King's James Bible* (Cambridge Edition).

⁵²⁷ Hayden White, *Tropics of Discourse*, *op. cit.*, p. 125.

⁵²⁸ Ou, grammatologues, serions-nous tentés de dire : « Or les grammatologues, qui sont en général, par formation des historiens, des épigraphistes, des archéologues », Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 44. L'épigraphie est une « [s]cience auxiliaire de l'histoire, qui a pour objet l'étude des inscriptions anciennes gravées sur des matières durables, comme la pierre ou le métal (par opposition à la *paléographie*, qui permet de déchiffrer les inscriptions portées sur des matières périssables, comme le papyrus, et qui s'attache à l'aspect formel de l'écriture) », *Le grand Larousse de la langue française en sept volumes*, Paris, Larousse, 1989, tome deuxième, p. 1687. Lorsque les inscriptions sont sur la pierre, il est question d'« inscriptions lapidaires ».

⁵²⁹ Cowart explique : « Archaeology is the book's trope for the idea of penetrating surface phenomena to get at the originary penatralia (for the root here, *archê*, as some of Derrida's usages remind us, means not merely 'ancient' but *original*) », David Cowart, *The Physics of Language*, *op. cit.*, p. 168.

⁵³⁰ Don DeLillo, *Ratner's Star*, New York, Knopf, 1976, p. 327 [désormais noté RS].

clôture : « Things were not finished. There were always finds to make » (N 93). Impossibilité qui n'est guère perçue en termes tragiques.

L'écriture primitive que recherchent Owen et les membres du culte reste introuvable pour la simple et bonne raison qu'elle ne peut rendre compte de quelque présence que ce soit, puisqu'elle n'est pas affiliée à la modalité de la présence : « Owen never manages to recognize that writing — even, as here, at its most primitive — was always already the marker of absence masquerading as presence »⁵³¹. Puisqu'il demeure impossible de régresser jusqu'à une présence originelle, de toute façon illusoire étant donné que « c'est le propre de l'origine d'être toujours voilée par ce dont elle est l'origine »⁵³², il faudra se rabattre sur autre chose. Il ne reste pour cela que le pis-aller de la violence, et de son excès, la mort. En effet, le fondement principiellement violent du langage — sa terreur même⁵³³ — repose sur une dialectique de présence et d'absence : « *Le mot me donne ce qu'il signifie, mais d'abord il le supprime [...] Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être. Il est l'absence de cet être, son néant, ce qui demeure de lui lorsqu'il a perdu l'être, c'est-à-dire le seul fait qu'il n'est pas* »⁵³⁴. Autrement dit, la nomination a partie liée avec la mort, et c'est seulement à la fin du roman qu'Owen, conscient de la supercherie, s'exclamera : « The means to contend with death has become death » (N 308)⁵³⁵. La barbarie du culte n'a en rien résolu la quête vaine de l'origine du langage et la terreur qu'elle inspire — « the terror in our soul » (N 308) — elle n'a fait que redoubler cette terreur en la systématisant : « They make the system equal to the terror » (N 308).

La quête d'Owen est alimentée par une volonté de maîtrise totale et totalisante des langues. Celle-ci qui fût d'abord initiée par le métier d'Owen qui fait de lui un lecteur de signes dont la page a été remplacée par la pierre. Lorsque James, intrigué, lui demande ce qu'il trouve dans ces pierres, Owen lui répond d'abord : « At first, years ago, It was mainly a question if history and philology. The stone spoke. It was a form of conversation with ancient people. It was also riddle-solving to a certain degree. To decipher, to uncover secrets, to trace the geography of language in a sense » (N 35). Clairement, la profession d'Owen favorise une

⁵³¹ David Cowart, *The Physics of Language*, op. cit., p. 174.

⁵³² Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 314.

⁵³³ Adam Thurschwell, « Writing and Terror: Don DeLillo on the Task of Literature After 9/11 », *Law & Literature* 19.2 (Été 2007), 277-302, p. 282-283.

⁵³⁴ Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981, p. 36.

⁵³⁵ « Toute parole est violence, violence d'autant plus redoutable qu'elle est secrète et le centre secret de la violence, violence qui déjà s'exerce sur ce que le mot nomme et qu'il ne peut nommer qu'en lui retirant la présence — signe, nous l'avons vu, que la mort parle (cette mort qui est pouvoir), lorsque je parle », Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 60.

posture rétrospective, une attitude herméneutique. Pourtant, très vite son discours change pour mettre en relief non plus la dimension heuristique, scientifique de son travail mais bel et bien l'aura mystérieuse dont elle est empreinte : « Now I've begun to see a mysterious importance in the letters as such, blocks of characters » (N 35). Nous pourrions presque y voir une forme de renoncement. Il croit en une force occulte et mystérieuse dans l'alphabet comme partie intégrante du monde immanent, comme objet mondain plus que comme outil de représentation du monde. En se concentrant sur les lettres en tant que telles, Owen vide automatiquement ces dernières de toute vitalité comme l'explique Dewey : « It is the least involved level of language response — epigraphy »⁵³⁶. Il reconnaît volontiers que seule la passion et non la raison le guide : « It's an unreasoning passion » (N 36). Et à James d'ajouter : « he had a tone of trustful surrender to it » (N 36). Cette capitulation témoigne du pouvoir de séduction du culte mais également de la force affective du traumatisme qui s'empare de lui sans qu'il le sache. Le changement qui s'opère met bien en lumière l'attrait d'Owen d'abord pour le processus, puis pour le résultat. Son affiliation au culte meurtrier symbolise et précipite la résolution (provisoire) de sa quête, son immersion dans un ordre qui sécurise et finalise sa quête. Le culte incarne la rencontre tant attendue entre le mot et la chose sans intercession possible, sans excédant possible, et de ce fait, sans temporisation ou temporalisation puisque le renoncement à la recherche met fin à une temporalité de la recherche⁵³⁷. Il donne accès à ce qu'il nomme : « a mysterious absolute » (N 113). La vocation professionnelle d'Owen s'enracinait donc au départ dans une recherche profondément ancrée dans l'Histoire. Son revirement, lui, celui qui le mène de l'archéologie à l'épigraphie, l'amène à dé-historiciser son travail pour atteindre une dimension transcendante du langage, transcendance que le culte, facticement, s'emploie à acter.

Il nous faut à présent tenter de montrer comment la dialectique de présence et d'absence telle que nous l'avons analysée dans la violence originelle du langage se mire dans la vie du personnage d'Owen Brademas. Le fil conducteur pour établir ce parallèle est le trauma. Ce choix n'est pas seulement motivé par la vision prélapsarienne du langage entendu sous les espèces d'un trauma originel. Non, il est en partie dicté par le personnage d'Owen dont la caractérisation repose ouvertement sur le traumatisme obsédant de son enfance, « a brokenness » (N 173) comme la nomme James. Il s'agit là d'une caractéristique définitoire

⁵³⁶ Joseph Dewey, *Beyond Grief and Nothing*, op. cit., p. 74.

⁵³⁷ « Their murders freeze time by precipitating death », Paula Bryant, « Discussing the Untellable: Don DeLillo's *The Names* », in Hugh Ruppersburg & Tim Engles (Eds.), *Critical Essays on Don DeLillo*, New York, G. K. Hall, 2000, 157-170, p. 160.

puisque James la met très vite en avant dans l'économie du roman lorsqu'il introduit Owen : « his ruinous inner life » (N 19)⁵³⁸.

La cassure d'avec l'être que le langage opère trouve son pendant dans le roman avec la propre rupture qu'Owen subit avec les siens. Si l'être et le langage ne faisaient jadis, dans un moment de plénitude, qu'un, l'adhésion au culte d'Owen vise cette plénitude caractérisée par sa *préverbalité* : « We are working at a preverbal level » (N 208) confie-t-il à James. Cette antécédence recherchée est mise en parallèle avec l'expérience ratée de la glossolalie. En exhortant les fidèles à parler en langue, le pasteur pentecôtiste ne fait pas autre chose que de les inciter à avoir recours à un langage originel qui se réclame lui aussi d'une certaine précession : « He tells them they will talk as from the womb, as from the sweet soul before birth, before blood and corruption » (N 306). Un langage d'avant la naissance du langage où transparence rimait avec innocence : « Is this what innocence is? Is it the language of innocence those people [i.e. his community] spoke, words flying out of them like spat stones? The deep past of men, the transparent word » (N 307). C'est parce qu'il n'a pas été capable d'accéder à la préverbalité orale glossolalique qu'Owen se fourvoie dans une préverbalité écrite préfabriquée et meurtrière.

9.2. Absence, perte, manque⁵³⁹

Retourner à l'origine primitive et première du langage lorsque ce dernier, coïncidant avec le monde, exempt de toute médiation, se révélait ni plus ni moins dans la pleine présence, telle est la quête sans fin d'Owen. L'enfance d'Owen se caractérise par un traumatisme⁵⁴⁰ que nous pouvons qualifier de religieux ou spirituel. En effet, Owen est hanté par cette scène de son enfance où, lors d'une messe de l'église Pentecôtiste américaine, il s'est retrouvé isolé du reste des autres fidèles parmi lesquels ses parents car il n'a pas pu pratiquer la *glossolalie* qui est cette capacité de « parler en langues ». Samarin la définit ainsi : « a meaningless but phonologically structured human utterance believed by the speaker to be a real language but bearing no systematic resemblance to any natural language, living or

⁵³⁸ La douleur et la calamité dominant les deux premiers paragraphes qui introduisent le personnage d'Owen : « pain », « grief », « desolate », « haunted », « devastating » (N 19).

⁵³⁹ Soit les précisions lexicales suivantes : *lack* : « the state of being without or not having enough of something » ; *absence* : « the nonexistence or lack of » ; *loss* : « the fact or process of losing something or someone ».

⁵⁴⁰ Sur les réminiscences du trauma d'Owen (N 172-173, 278, 284, 297, 302-304).

dead »⁵⁴¹. Plus Owen tente de remonter aux sources de l'avènement même du langage, aux traces fondatrices d'une littéralisation orchestrée du monde et du langage, montée de toutes pièces, plus son mouvement est rétrospectif et s'apparente à une re-visitation de son passé traumatique enfoui⁵⁴². Le trauma refait surface dans le roman sous la forme caractéristique de cauchemars : « where the nightmares lay, the ones in which he could not speak as others did, could not understand what they were saying » (N 284). C'est sur ce traumatisme que nous aimerions nous pencher à présent.

Avant d'aller plus loin, il nous faut nous entendre ici sur ce que nous entendons par traumatisme et en quoi ce traumatisme particulier peut légitimement être abordé par la question de l'événement. Sur quoi la quête personnelle d'Owen porte-elle ? Le traumatisme d'Owen est-il la recherche d'une absence⁵⁴³ (quelque chose qui n'a jamais été acté, n'a jamais existé dans l'histoire du sujet) ou d'une perte (quelque chose qui jadis fut et n'est présentement plus car elle a été perdue) ? Une autre manière de formuler serait la question suivante : le trauma est-il structurel ou historique ? C'est précisément la question que pose Dominick LaCapra. L'absence est définie comme « transhistorique »⁵⁴⁴ et, en tant que telle, ne peut être abordée par le découpage temporel habituel : « Absence applies to ultimate foundations in general, notably to metaphysical grounds (including the human being as origin of meaning and value) »⁵⁴⁵. Nous pensons que l'expérience traumatique d'Owen s'inscrit à la fois dans une lecture du trauma comme *absence* et *perte*. Pour Owen les deux sens sont inextricablement liés : Owen est frappé par un traumatisme qui s'est traduit par une absence, une incapacité ou plus précisément une *incapacitation*, c'est-à-dire, par le fait même qu'il n'a pu se faire réceptacle de la glossolalie. Ne pas avoir été pénétré par le Verbe divin, voilà son anathème. Le rendez-vous manqué avec la voix comme présence absolue d'une altérité radicale transcendante, voilà ce qu'Owen désire compenser par son affiliation au culte et à la mascarade meurtrière qu'il conduit.

Owen est privé d'une parole : « No, he hadn't spoken. He'd never spoken. He didn't

⁵⁴¹ William John Samarin, *Tongues of Men and Angels. The Religious Language of Pentecostalism*, New York, The Macmillan Company, 1972, p. 2.

⁵⁴² À l'inverse, nous verrons que Tap est pris dans un mouvement prospectif ; il est tendu vers un avenir du sens. Par sa « nonfiction novel » (N 33), il regarde vers l'avant. Nous constatons, par ailleurs, qu'il est un modèle de sociabilité, et qu'il n'a aucun mal à communiquer avec cette communauté adoptive dont il ne fait a priori pas parti, les Grecs.

⁵⁴³ « in terms of absence, one may recognized that one cannot lose what one never had », Dominick LaCapra, *Writing History*, *op. cit.*, p. 50.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 50.

know the experience » (N 173). C'est cette parole qui le rattachait à la fois à sa propre communauté et, peut-être plus fondamentalement, à une forme de transcendance, sa communion avec dieu par le truchement de la glossolalie⁵⁴⁶. C'est un trauma de la différence : lors de la glossolalie, Owen s'est singularisé. Là où les siens sont touchés par la grâce du Saint-Esprit, là où ils sont bénis, lui est frappé d'une malédiction parce qu'il n'a pas pu se laisser aller, et n'a pas été traversé par le Verbe. Autrement dit, le trauma repose d'une certaine manière sur un événement en creux, qui a fait défaut, et Owen est exclu de fait par l'absence ou, à tout le moins, par un processus de différenciation. Ce qui a fait de Owen un témoin passif : « My own experience as a bystander, an occasional observer » (N 24). C'est cette différence qu'Owen va s'évertuer à gommer. Lors de cet épisode marquant de sa vie, Owen s'est senti ostracisé de sa communauté. D'ailleurs, dans sa « nonfiction », Tap ne manquera pas de souligner le rejet d'Owen/Orville par les siens : sa mère est une figure autoritaire, le prêtre le terrorise, l'autre prêtre à cheval (« circuit rider ») aussi. Ce rejet par le groupe semble être à l'origine de sa phobie des foules : « Masses of people scare me. Religion. People driven by the same powerful emotion. All that reverence, awe and dread. I'm a boy from the prairie » (N 24)⁵⁴⁷. Cette phobie de la foule est indistinctement combinée à la religion (*religare* étymologiquement c'est « relier »), par conséquent au lien, cela même qui a fait défaut ce jour là.

En se joignant à la communauté du culte, qui eux agissent — ils tuent — Owen est ainsi associé à l'action, même s'il ne tue personne. Puisqu'il n'a pu dire ou, plus exactement, rien n'a pu être dit à travers lui, alors, il fera. Ou puisque le dire n'a pu passer par lui, alors il sera associé à la communauté qui fait en disant, ou bien dit en faisant. Enfant, il n'a pu participer car il voulait comprendre pour pouvoir parler. Adulte, il ne veut plus comprendre, il veut croire, ou se donner l'illusion de croire, aveuglément pour pouvoir agir en se joignant à la cause du culte. Walter Burkert note la valeur performative de la croyance :

[R]itual is not to be understood as incorporating an "antecedent idea" [...] ideas and beliefs are produced by ritual, rather than vice versa. In other words, we should not presuppose that people perform religious acts because they believe, but rather that they believe because they have learned to perform religious acts, or even more plausibly, that they act in the accepted way, whether they believe or not⁵⁴⁸.

⁵⁴⁶ Pour une approche psychologue de la glossolalie, voir l'ouvrage de Kildahl qui liste sept théories. John P. Kildahl, *The Psychology of Speaking in Tongues*, New York, Harper & Row, 1972, p. 23-35.

⁵⁴⁷ Le fait qu'à la fin du roman Owen côtoie et affronte la foule en Inde (N 285) puis à la Mecque (N 296) pourrait laisser entendre qu'il est en bonne voie pour surmonter son traumatisme.

⁵⁴⁸ Walter Burkert, « The Problem of Ritual Killing », in Robert G. Hamerton-Kelly (Ed.), *Violent Origins. Ritual Killing and Cultural Formation* (with an Introduction by Burton Mack and a Commentary by Renato

Ce faisant, Owen pense se défaire de son trauma marqué conjointement par absence et perte, en leur substituant respectivement présence et communion.

D'où la volonté chez Owen de chercher inlassablement d'abord une nouvelle communauté. Il explique : « Cults tend to be closed-in, of course. Inwardness is very much the point. One mind, one madness. *To be part of* some unified vision. Clustered, dense » (N 116) (nous soulignons). Le groupe *Ta Onómata* — le bien nommé puisqu'il se traduit par « The Names » (N 188, 299) — lui ouvre les bras et lui offre cette communauté qui fait office de présence compensatrice et réparatrice. Owen, dans sa quête d'un langage transcendantal ou originel, s'évertue, notamment dans les meurtres que le culte perpète, à installer une présence outrancière et corporelle là où dans son enfance la glossolalie lui a fait défaut. L'imposition des mains⁵⁴⁹ (« laying of hands ») du pasteur pentecôtiste ne serait-il pas le pendant du geste fatal, cette main levée contre l'infirme, le paria ? : « these things I lay my hands against, feel where the words have been cut » (N 36) et « the gesture of the prayerful hand » (N 284) ou encore « The circuit rider's firm hand was on his shoulder and then on his youthful head » (N 336). Pour combler à la fois perte et absence, Owen Brademas fait d'une pierre deux coups : la communauté perdue est retrouvée ou récupérée en intégrant le groupe terroriste tandis que l'absence du verbe est comblée par la force performative du groupe et de ses exactions arbitrairement agencées par le biais de l'alphabet. La marque mortifère — sa présence outrancière et violente — fonctionne comme le pendant de son rendez-vous manqué avec la voix, son mutisme.

Owen se différencie et se dissocie des autres parce qu'il fut hermétique à la pénétration de l'extériorité transcendantale que représente la glossolalie, hermétisme dont le résultat aura été sa mise au ban de la communauté. C'est la raison pour laquelle l'image de la pierre lui sied tout à fait : « His tongue was a rock, his ears were rocks » (N 338) et qu'on l'associe aux choses, « Owen yielded himself completely to things » (N 20). La métaphore de la pierre est à double entrée. D'abord, la pierre est le contre-pied de la métaphore liquide qui caractérise le flot de la parole divine, « Get wet » martèle le pasteur (N 306, 336), et en creux, de la mobilité et la fluidité de Tap. Ensuite, Owen y est associé, car, comme nous l'avons dit,

Rosaldo), Stanford, Stanford University Press, 1987, 149-176, p. 156. Voir également Matthew J. Morris, « Murdering Words: Language in Action in Don DeLillo's *The Names* », *Contemporary Literature* 30.1 (Printemps 1989), 113-27, p. 114.

⁵⁴⁹ La Bible regorge d'exemples. L'imposition des mains est pratiquée par le Christ, mais aussi par les Apôtres. Il s'agit parfois d'un symbole de bénédiction, ou d'un geste réconfortant, ou une action qui vise à la guérison. On donnera en références : (He 6 : 2), (Dt 34 : 9), (Mt 8 : 3. 15; 9 : 18; 19 : 13), (Lc 4 : 40), (Ac 2 : 6-11 ; 28 : 8) (source Wikipédia). Voir également Samarin, *Tongues of Men and Angels*, op. cit., p. 57.

il est hermétique à la glossolalie. En outre, il est associé à la pierre compte tenu de son métier, cela va sans dire, et de sa fascination pour les pierres comme réceptacles d'écritures, de signes et de symboles. Il devient ainsi lui-même le socle où s'inscrit et s'imprime le nom ensanglanté des victimes du culte — à défaut d'exprimer le divin. Il supplée ainsi, à la voix glossolalique qu'il n'a pas reçue, les inscriptions lapidaires — aux deux sens du terme — mortifères de l'écrit.

Dans la « nonfiction », Owen Brademas, rebaptisé Orville⁵⁵⁰ Benton, refuse de *croire* à la précession de la parole en lui, celle du Saint-Esprit : « But how could he speak if he couldn't understand? » (N 337). Il veut comprendre pour pouvoir parler. Or, on lui demande de croire pour que la parole puisse le traverser. Il veut un système de signes établis pour pouvoir l'utiliser, mais la glossolalie échappe à toute systématisation. Samarin remarque à ce titre : « a glossolalist [...] is receiving no linguistic model from God : no vocabulary, no grammar, and no syntax »⁵⁵¹. Dans la mesure où la glossolalie est associée au Saint-Esprit, elle s'inscrit en faux contre toute intellectualisation⁵⁵². C'est en cela qu'elle est un acte de foi. Les mots d'un des pasteurs/prédicateurs que William Samarin cite en exemple sont à cet égard très révélateurs : « This is the Holy Spirit nudging them, saying, “If you speak, I'll give you a language” [...] There's no Scripture to say He wants to shake hands with you.” [...] you start off, and He gives the language as soon as you begin. The beginning is all you do »⁵⁵³ (nous soulignons). Ce qui explique que le mutisme d'Owen porte également le nom de « pattern » dans le roman. Owen est caractérisé et se caractérise lui-même comme quelqu'un capable de voir des structures suggérant l'ordonnancement du monde là où une autre personne ne verrait que le chaos : « Owen Brademas used to say, that even random things take ideal shapes and come to us in painterly forms. It's a matter of seeing what is there. He saw

⁵⁵⁰ L'inclusion du mot « or » dans le nom pourrait pointer vers une volonté chez Tap d'inclure d'emblée la question de l'altérité. En ce qui concerne « or » dans une approche strictement linguistique, nous citerons l'analyse de J.-R. Lapaire et W. Rotgé : « Dans X – OR – Y, Y est immanquablement autre. C'est pourquoi nous estimons que l'« alternative » des linguistes anglophones n'est qu'un glissement possible du concept plus fondamental encore d'altérité (angl. *otherness*), « le fait d'être autre », « le caractère de ce qui est autre » (cf. l'étymologie latine de ces termes) », *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, collection « Amphi 7 Langues », 3^{ème} édition, 1998, p. 316.

⁵⁵¹ William J. Samarin, *Tongues of Men and Angels*, op. cit., p. 69.

⁵⁵² Samarin cite notamment, à partir de ses enquêtes et de ses questionnaires, des glossolalistes qui soulignent cette absence d'intellectualisation. Voici quelques unes de leurs réponses « 'I do not have to think. The words just come out'; 'No thought is required for choice of words'; 'I find it easier to speak in tongues because it bypasses my mind'; 'No thoughts is required in connection with the formation of words' ». Samarin, conclut : « They are saying, in other words, that they are free of the constraints of language [...] Language users start with messages or concepts related in complex ways, but glossolalists start with sounds », William J. Samarin, *Tongues of Men and Angels*, op. cit., p. 70.

⁵⁵³ William J. Samarin, *Tongues of Men and Angels*, op. cit., p. 59.

patterns there, moments in the flow » (N 19). Précédant le passage où il raconte pour la première fois son expérience traumatique, Owen s'analyse : « I've always thought I could see things other people couldn't. Elements falling into place. A design. A shape in the chaos of things [...] I feel I'm safe from myself as long as there's an accidental pattern to observe in the physical world » (N 172). Le passage qui suit relate l'épisode à l'église pentecôtiste mais à travers le filtre de James. À la question dans le dialogue « Did you speak also? I said » (N 173), la réponse est donnée hors dialogue *actant* ainsi dans le texte le silence d'Owen : « No he hadn't spoken. He'd never spoken » (N 173).

9.3. Transcendance avortée : tuer l'autre

Il y a dans l'entreprise d'Owen une volonté de transcender son traumatisme d'enfance : le trauma renferme l'incapacité qu'il a éprouvée jadis à « parler en langues » nous l'avons dit. Nous voudrions fonder notre analyse sur celle de LaCapra qui explique cette conversion ainsi :

[T]here has been an important tendency in modern culture and thought to convert trauma into the occasion for sublimity, to transvalue it into a test of the self or the group and an entry into the extraordinary. In the sublime, the excess of trauma becomes an uncanny source of elation or ecstasy [...] negative sublimity or displaced sacralization ». ⁵⁵⁴

C'est exactement ce qui est à l'œuvre dans *The Names*. Owen ne parvient pas à dépasser son traumatisme en intégrant le groupe des « Abecedarian » (N 210) car les crimes commis par le culte déplacent la potentielle résolution du trauma vers une jouissance qui en vient à creuser davantage le traumatisme pour le figer dans une entité négative que serait le meurtre en tant que suppression. À ce titre, la relation d'Owen à son traumatisme de l'absence se voit comme redoublée dans la mesure où le culte ne permet pas de dépasser mais au contraire, ressasse le traumatisme initial. Le manque initial est figé par l'imposture de la structure de terreur mise en place par le culte. Subséquemment, le risque pour Owen et les cultistes, en déplaçant le traumatisme tout en croyant le dépasser, c'est de sacraliser la tuerie et d'en faire ce que LaCapra désigne par le terme de « founding traumas », c'est-à-dire : « traumas that paradoxically become the valorized or intensely cathected basis of identity for an individual or a group rather than events that pose the problematic question of identity » ⁵⁵⁵. Les meurtres

⁵⁵⁴ Dominick LaCapra, *Writing History*, op. cit., p. 23.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 23.

ont pour ainsi dire évincé le trauma originel d'Owen en y substituant une structure plus antérieure et primitive, plus fondatrice.

Qu'est-ce qui conduit Owen à rejeter le culte *in fine* ? Il prend conscience de son aveuglement et de l'arbitraire de la littéralité qu'il assimile à une mascarade : « These killings mock us » (N 308). Il semble mettre ainsi le doigt sur la valeur inhérente au rituel du culte et sa propension à créer de toutes pièces un système de valeur qui vient combler un vide significationnel : « An element of "as if" is inherent in ritual from the start, creating some void to be filled out by mythical designations »⁵⁵⁶. Il nous faut ajouter que les membres du culte n'ont pas de motivation réelle : « He'd introduced an element of motivation, of attitudes and needs. The cult's power, its psychic grip, was based on absence of such things. No sense, no content, no historic bond, no ritual significance. [...] Nothing signified, nothing meant » (N 216). Rien ne légitime leurs agissements : « They intended nothing, they meant nothing. They only matched the letters. What beautiful names. Hawa Mandir. Hamir Mazmudar » (N 308). La visée transcendantale est démasquée et démystifiée à la fin du roman étant donné que la question de Dieu, ou de quelque autre instance divine sous-jacente à leur projet, est proscrite : « But something keeps me from thinking they would accept a higher being. [...] They weren't god-haunted people » (N 116). La stabilisation arbitraire du signe dans le but d'exclure tout excédent, de contenir tout débordement et ultimement d'imposer des limites, a paradoxalement recours pour ce faire à l'acte de tuer, acte extrême qui défie justement toute limite. Le meurtre de l'Autre est incompatible avec la glossolalie car cette dernière n'est possible que s'il y a communion et amour pour son prochain : « glossolalia [...] is worthless when isolated from human concerns »⁵⁵⁷. Or, en définitive, ce qui demeure se résume à l'acte gratuit qu'est le meurtre : « Let's face it, the most interesting thing we do is kill » (N 293)⁵⁵⁸. Le meurtre résonne comme ce qui met un terme à la quête : « Some terrible and definitive thing » (N 209). Aussi, la possibilité illusoire de dépasser le trauma passe par une violence

⁵⁵⁶ Walter Burkert, « The Problem of Ritual Killing », art. cit., p. 154.

⁵⁵⁷ Matthew J. Morris, « Murdering Words », art. cit., p. 118.

⁵⁵⁸ Dans son analyse du sublime, Maria Moss montre comment finalement le roman s'ouvrant sur la terreur, finit dans l'horreur : « what at first seems to lend itself most to the arousal of the 'mysterious terror' that would stimulate a truly sublime experience turns out to be of a sometimes tyrannical, always restrictive, Apollonian nature. Devoid of any sense of the mysterious, the Apollonian in its negative extreme is unable to arouse terror, producing a sense of horror instead », Maria Moss, « "Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil": The Sublime as Part of the Mythic Strategy in Don DeLillo's *The Names* », *Amerikastudien/American Studies* 43.3 (1998), 483-496, p. 486.

inouïe déversée contre l'Autre. DeLillo rejoint une fois de plus LaCapra : « Moreover, the quest for sublimity for the self or the in-group may require the abjection of the other »⁵⁵⁹.

9.4. Conclusion

Qu'en est-il du traumatisme d'Owen ? Il peut espérer dépasser son trauma s'il se résout à conjuguer ce dernier à un langage qui ne relève plus d'une quête originelle de lettres mortes, mais à un langage qui repose sur la vitalité même de son emploi et de son partage dans les échanges avec l'Autre. Dans un premier temps le langage permet la prise en charge du trauma. En racontant son histoire, il transmute l'absence en une valeur positive : « This speech is beautiful in its way, inverted, indivisible, *absent*. It passes over and through » (N 307). Grâce à la parole retrouvée, il devient capable de pardonner aux siens : « Those were honest people » (N 307). Mais Brademas devient également l'acteur de sa « rédemption » en adoptant la posture de celui qui parle. En devenant locuteur, il noue *de facto* des liens avec l'autre et rend possible l'avènement d'une parole qui, loin d'enfermer l'autre dans un système réifiant — ce dernier reflète plus généralement un contexte historique enclin au néocolonialisme économique dans le Moyen-Orient et au-delà — réinstalle la question éthique au cœur du roman.

CHAPITRE 3 — ÉVÉNEMENT ET AUTRUI

Ce chapitre voudrait clore cette première partie en faisant se télescoper les concepts pour les exacerber davantage. La visée est ici de montrer comment l'altérité inconditionnelle de l'événement que nous avons maintes fois répétée, s'incarne à présent dans l'altérité radicale d'autrui, ou de l'Autre⁵⁶⁰. Blanchot nous guidera : « L'étranger, qui est-ce ? Il n'y a pas ici de définitions suffisantes. Il vient du dehors »⁵⁶¹. C'est en gardant constamment à l'esprit cette carence épistémologique ou gnoséologique que la recherche sur l'Autre peut

⁵⁵⁹ Dominick LaCapra, *Writing History*, *op. cit.*, p. 136.

⁵⁶⁰ Baudrillard insiste sur la différence à préserver entre autrui et Autre : « Il se pourrait bien que les textes consacrés aujourd'hui à l'autre — qu'il soit étranger, immigré, ou encore marginal — soient un peu de même nature : une sorte de travail de deuil paradoxal, sur le mode de la dénégation, face à une composante qui, dans l'autre, serait disparue ou en voie de disparition. Cette composante, nous l'avons appelée *l'altérité radicale*. Pour le dire autrement, dans tout autre il y a autrui — ce qui n'est pas moi, ce qui est différent de moi, mais que je peux comprendre, voire assimiler — et il y a aussi une altérité radicale inassimilable, incompréhensible, et même impensable. Et la pensée occidentale ne cesse de prendre l'autre pour autrui, réduire l'autre à autrui », Jean Baudrillard & Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes, 1993, p. 10.

⁵⁶¹ Maurice Blanchot, *Après coup*, *op. cit.*, p. 94.

commencer. Il nous faut passer par cet échec. Mais, c'est en maltraitant et en appliquant abusivement cette définition d'une *hyper-indéfinition* de manière concrète au roman delillien que nous espérons montrer que nous en revenons toujours à l'Autre, qu'il est toujours convoité par des forces qui veulent le circonscrire ou l'amadouer dans le but de neutraliser ou d'annihiler son altérité.

Une des approches propices à la conjugaison de concepts tels que l'événement et l'altérité est la *rencontre* « qui est cet événement par lequel autrui fait irruption, pour la première fois, dans le monde en reconfigurant ses possibilités intrinsèques. En tant qu'*événement* — quand bien même elle serait « provoquée » —, [la rencontre] excède mes initiatives et ne se donne à moi que *par surcroît* »⁵⁶². Si ce terme semble illustrer presque trop naïvement de quoi il retourne lorsque nous parlons d'événement⁵⁶³ — quand bien même ce dernier, nous l'avons dit, se caractérise paradoxalement par une apparition qui est aussi une séparation — il convient néanmoins de lui apporter toute notre attention. Deux rencontres nous intéressent tout particulièrement. Il s'agit de la rencontre entre Lauren Hartke, le personnage-artiste⁵⁶⁴ et Mr Tuttle dans *The Body Artist* et d'Eric Packer et Benno Levin dans *Cosmopolis*⁵⁶⁵. Avant de nous pencher sur ces deux romans, nous aimerions revenir sur *The Names* qui propose lui aussi une rencontre déterminante entre Owen et le personnage de Bern.

10. THE NAMES : LANGAGE ET ÉTHIQUE

10.1. Transcendance et témoignage : écouter l'autre

Si Owen ne parvient pas à dépasser son trauma en prenant part au culte et en épousant ses préceptes, il semble néanmoins qu'une forme d'intégration soit envisageable. En effet à la fin du roman, en quittant les terroristes, il se dissocie de leur crime, et ce faisant, condamne leurs exactions. Par ailleurs, le lecteur apprend que la mère d'Owen boitait : « his mother's

⁵⁶² Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 167.

⁵⁶³ La question de l'arriver, du venir ou de l'échoir suppose une irruption qui permet légitimement de réfléchir en termes d'impact, de coup, ou de choc, de résistance *contre* quelque chose, quelqu'un.

⁵⁶⁴ « it seems improbable that there is any art that does not involve the body, since making art and relating to it are rooted in the material world of *encounter* », Sally O'Reilly, *The Body in Contemporary Art*, London, Thames & Hudson, 2009, p. 7 (nous soulignons).

⁵⁶⁵ « *Cosmopolis* is, in many ways, a postmodern tale of autoimmunity, a sort of death drive down 47th Street that ultimately threatens to ruin the self or else open it up to a *genuine event* », Michael Naas, « Autonomy, Autoimmunity, and the Stretch Limo: From Derrida's Rogue State to DeLillo's *Cosmopolis* », *Derrida From Now On*, New York, Fordham University Press, 2008, 147-166, p. 162 (nous soulignons). Une version française (traduite de l'anglais par Manola Antonioli et Elias Jabre) de ce chapitre est parue dans la revue *Chimère* : « Autonomie, auto-immunité et stretch-limousine. Des « États voyous » de Derrida à la *Cosmopolis* de Don DeLillo », *Chimère* 81 2013/3, 57-73.

limp » (N 304). De ce fait, elle aurait pu devenir, dans l'absolu, une cible potentielle du culte, acte potentiel qu'aurait cautionné Owen s'il ne s'était pas retiré du groupe⁵⁶⁶.

Le traumatisme d'Owen fait l'objet d'une tentative de résorption à la fois intradiégétique (A) et extradiégétique (B). Il est relaté de l'intérieur par James qui devient la figure du tiers, le réceptacle du témoignage, et de l'extérieur par Tap qui se charge de redoubler le processus de narration en reprenant le trauma dans son identité langagière ou linguistique. En (A) le traumatisme d'Owen est pour la première fois relaté dans son intégralité, ce qui tend à confirmer l'idée qu'il n'a pas été guéri, ou plus exactement, que le trauma n'a pas été intégré à la diégèse majeure : « The goal of recounting the trauma is integration, not exorcism »⁵⁶⁷. Cette mise en récit du traumatisme se donne simultanément comme parole vive du protagoniste et comme parole rapportée. Elle relève à la fois d'Owen qui livre son histoire et de James qui lui, *témoigne par la fiction*, de la transcription de cette histoire. Si la mémoire vive d'Owen est la clé d'une extériorisation de sa souffrance, et donc de son atténuation, « recall [...] and you can begin to repair your present condition » (N 304), elle doit être épaulée par la retranscription littéraire transformatrice de James d'abord — nous lisons le livre de James —, et de Tap ensuite : « transform the traumatic memory, so that it can be integrated into the survivor's life story »⁵⁶⁸. La remémoration passe par l'Autre, elle n'est envisageable dans le roman que par la présence de l'Autre. James, en prêtant l'oreille à l'histoire d'Owen, donne la possibilité à cette histoire singulière d'être entendue. Sans l'Autre, le témoignage est voué à l'oubli⁵⁶⁹. Nous pouvons alors arguer que l'événement traumatisant pour qu'il puisse être intégré, passe lui aussi par un moment définissable aussi en termes d'événement, à savoir le témoignage⁵⁷⁰.

Si en (A) nous avons montré qu'Owen peut espérer retrouver la communauté des hommes, en (B), le texte de Tap « répare » le traumatisme de la glossolalie en y suppléant une glossographie. Tap ne cherche pas à incarner ou mondaniser le trauma d'Owen. Cependant, il y a incontestablement une volonté de re-mondaniser le langage, de le ré-ancrer dans le monde. En effet, Tap offre l'illustration d'une ré-accréditation du langage. Si Owen n'a pu croire la

⁵⁶⁶ Ce détail sur la mère réinstalle en filigrane la filiation des traumatismes.

⁵⁶⁷ Judith Lewis Herman, *Trauma and Recovery*, *op. cit.*, p. 181.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 175.

⁵⁶⁹ Cf. note supra : Shoshana Felman & Dori Laub, *Testimony*, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁷⁰ Nous citons Dori Laub : « what is important is the situation of *discovery* of knowledge — its evolution, and its very *happening*. Knowledge in the testimony is, in other words, not simply a factual given that is reproduced and replicated by the testifier, but a genuine advent, an event in its own right », Dori Laub, *Testimony*, *op. cit.*, p. 62.

venue du langage d'en haut, Tap réaffirme ses convictions d'une puissance du langage d'en bas, du langage des hommes. Par son retard et son langage, le texte de Tap rend compte du travail, de la perlaboration⁵⁷¹ que la fiction met en place pour tendre à l'atténuation du trauma originel d'Owen. La réponse au trauma d'Owen est dans les interstices que le langage renouvelé de Tap ouvre, dans la *glossographie*⁵⁷² qui vient compenser le traumatisme installé par l'expérience manquée de la glossolalie. Nous pouvons par ailleurs dire que la quête de transcendance pour Owen est rétrospective. Il se complait à creuser plus profondément le passé pour trouver réponse à la question qui est à l'origine de son trauma. Tandis que pour Tap, la transcendance, toute immanente qu'elle soit⁵⁷³, est prospective : il doit réinscrire le trauma d'Owen dans le présent pour ouvrir l'horizon d'un avenir viable, et envisageable.

10.2. Transcendance et éthique : parler à l'autre

Nous devons revenir un instant sur les raisons qui ont amené Owen à adhérer au groupuscule, et à perdre toute notion de bien et de mal. Dans les exactions commises, le principe du culte est de tuer. Il faut par conséquent évaluer le degré d'émancipation d'Owen par rapport au culte et voir dans quelles mesures peut-il prétendre transcender, ou plutôt *transfigurer* son acquiescement face à un mal absolu — *donner la mort* — en un acte ou un geste inverse, profondément éthique, qui aurait pour but ultime la *préservation de la vie de l'autre* ? La question est fondamentale car elle donnerait ainsi la possibilité à Owen de (se) réparer dans le dire comme dans le faire. Or, il nous semble qu'une forme d'agir va dans ce sens lorsqu'il sera question de la jeune femme dénommée Bern. C'est, en effet, vis-à-vis d'elle que la relation éthique va se poser.

Le culte se délite à la fin du récit, et il ne reste plus qu'une seule cellule active en Inde qui se compose d'anciens membres de la cellule grecque. Il s'agit d'Emmerich et de Bern, et avec eux, un Indien Avtar Singh qui a tous les attributs d'un « trickster »⁵⁷⁴. Si Avtar et

⁵⁷¹ Laplanche et Pontalis définissent la notion de perlaboration ou « Durcharbeitung/working-through » ainsi : « processus par lequel l'analyse intègre une interprétation et surmonte les résistances qu'elle suscite. Il s'agirait d'une sorte de travail psychique qui permet au sujet d'accepter certains éléments refoulés et de se dégager de l'empire des mécanismes répétitifs », Jean Laplanche & J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 305.

⁵⁷² « Though no doubt subject in its way, Tap's version allows language itself to write and speak, the Owen story, and therein lies its genius », David Cowart, *The Physics of Language*, op. cit., p. 178.

⁵⁷³ Le terme semble inadéquat car il suggère un départ du monde. Or nous avons montré que Tap est *dans* le monde. Owen signe à la fin son retour au monde notamment dans la relation intersubjective qu'il noue avec Bern.

⁵⁷⁴ Tout ce que nous apprenons sur lui tend à confirmer l'idée que le culte est, purement et simplement, une supercherie.

Emmerich ont tous deux compris que c'était la fin du culte et qu'il fallait à présent sauver leur peau, Bern, elle, confinée dans un silo, se laisse peu à peu mourir de faim, intimant une fois encore, que la mort est affaire d'assignation topographique : « “she will try to kill herself”, Emmerich said. “She will starve herself [...] It came to her like a revelation. This is the perfect way. Starvation. Drawn-out, silent, losing the functions one by one. What is better in a place like India than starvation?” » (N 292). Notons d'abord que Bern partage l'affliction originale d'Owen puisqu'elle aussi est associée à une certaine pesanteur d'une part, et au silence d'autre part — on se souvient de l'image de la pierre : « His tongue was a rock, his ears were rocks » (N 338) — « The other was the woman, Bern, *thick-lipped, broad, utterly silent* for weeks now. She spent most of her time *sealed* in one of the thatched silos » (N 290) (nous soulignons). Le lien entre les deux personnages est patent. Face à la mort programmée de Bern, qui s'affaiblit de jour en jour, Owen décide d'agir en l'aidant :

Owen went to Bern's silo, not knowing why. [...] She sat in the dark. The floor was strewn with hay and bits of corn stalk. Her face swung toward him and *she stared with no apparent recognition*. He *spoke* softly to her, offering to get water, but there was no response. He *told* her how the smell of animal feed made him think of his childhood, [...] He remained outside the bin, watching her face float in the dead air. *She looked at him*. (N 297) (nous soulignons)

Cette aide désintéressée, formulée sans aucune attente en retour pour celui qui la prodigue, démontre que la démarche d'Owen n'est pas une démarche d'appropriation de l'autre, et que sa parole n'est pas un instrument par lequel il consignerait Bern dans un état de fait. Le texte souligne l'asymétrie de la relation. Il n'y a que lui qui parle, et c'est sa parole qui fait réagir Bern à la toute fin. Le paragraphe se conclut donc sur l'ébauche d'un retour au monde pour Bern, en douceur, guidée par la voix d'Owen, qui du coup, agit sans en connaître les raisons. Il se laisse submerger par une force altruiste. Il croit en ce qu'il fait — « He believed she understood » (N 301) — plus qu'il ne sait ce qu'il fait, et cette scène est indéniablement empreinte de religiosité. Il est écrit qu'Owen doit se courber pour entrer dans le silo, « He removed the cover and bent down to look into the silo » (N 297). La référence à la paille, puis au grain consolide cette interprétation de même que la proximité phonologique que Bern/born suggère⁵⁷⁵.

⁵⁷⁵ La notion de baptême est très importante dans le pentecôtisme américain. Cf. Allan Anderson, *An Introduction to Pentecostalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 10. Le chiffre trois étant évoqué, tout porte à croire qu'Owen est ici une figure christique. Même le schème de l'imposition de main est reconduit : « trying to get her to drink from his cupped hands » (N 301).

En faisant donc, Owen semble rejouer la scène traumatique de son enfance. D'ailleurs, ces instants auprès de Bern ravivent sa mémoire : « the grain storage elevators and backyard windmills, the Herefords in loading pens, the bent metal sign on the little brick building at the edge of town (he hadn't thought of this in thirty years) FARMERS BANK » (N 290). L'état de Bern a empiré lorsqu'il retourne la voir. Il continue néanmoins de parler, et tente de lui donner à boire :

Bern was vomiting blood. Three or four times a day Owen removed the hatch-cover and *spoke to her*. She was beyond hunger, he assumed, drifting into a spiral of irreversible attrition. *He spoke softly and easily. He always had something to say.* Something came to mind the moment he bent to the opening. He was visiting, *he was actually chatting*. He wanted to soothe her, to *bathe her in his human voice*. He believed she understood, although there was no sign. He brought her water once a day. She could no longer hold down water but he continued to bring it, easing through the opening and trying to get her to drink from his cupped hands. (N 301) (nous soulignons)

C'est en s'adressant à Bern, *en lui parlant juste pour lui parler*⁵⁷⁶, qu'Owen peut la secourir. Ce faisant, il devient alors un interlocuteur et rend possible l'intersubjectivité⁵⁷⁷. Plus fondamentalement, Owen baigne Bern de ses mots, et dans le même mouvement, il se libère : « Be yourself, that all it is. Be free in the spirit. Let the Spirit knock you free » (N 306). Ce faisant, il s'approprie la parole du pasteur pentecôtiste, qualifiée par l'élément liquide : « Get wet, the preacher says. Let me hear that babbling brook » (N 306). Owen, qui jadis, n'avait pu s'imbiber de la parole divine lors des injonctions du pasteur, est en mesure dorénavant de récupérer la parole et de s'adresser à l'autre (Bern).

10.3. Conclusion

Owen Brademas finit avec le personnage de Bern par adopter une posture éthique qui est toute entière sous-tendue de langage. La figure d'autrui que Bern représente revient à la vie parce qu'Owen décide de la prendre sous son aile en lui parlant. De la même manière que Tap s'efforce de communiquer du mieux qu'il peut avec le concierge Niko, Owen fait de même avec Bern. Il devient certes un sujet parlant, un locuteur. Néanmoins, ce qu'il dit ne renvoie pas au monologue glossolalique mais au dialogue éthique. Autrement dit, Owen n'est locuteur qu'à condition d'avoir un *interlocuteur* pour installer des rapports *intersubjectifs*. Avec le culte, cette interlocution est aussi absente dans la mesure où le rapport à autrui est

⁵⁷⁶ « Every conversation is a shared narrative, a thing that surges forward, too dense to allow space for the unspoken, the sterile. The talk is unconditional, the participants drawn in completely » (N 52).

⁵⁷⁷ C'est toute la thématique de l'altérité qui est jouée ici. Comment se lier à l'autre sans l'annihiler, sans le réifier ?

monologique. Tuer l'autre, c'est le réduire au silence à jamais. Pourtant c'est au moment même où je tue l'autre qu'il m'échappe. Même la radicalité de la mort ne peut proclamer la fin de l'altérité d'autrui.

11. *THE BODY ARTIST* : « L'IN-PHENOMENOLOGISABLE »

11.1. Introduction

Mr. Tuttle est tout simplement un mystère⁵⁷⁸, et c'est à ce titre qu'il est une figure de l'altérité absolue : « La relation avec l'autre est une relation avec un Mystère »⁵⁷⁹. Lauren Hartke est mise devant le fait accompli. Elle subit, d'abord avec son mari Rey Robles puis seule, la présence inopportune d'un élément perturbateur. Quelque chose s'est invitée chez elle, un *étranger* s'est autoproclamé hôte, s'est immiscé dans l'intimité de sa demeure. Cet étranger, qu'elle finira par surnommer Mr. Tuttle⁵⁸⁰, est un intrus qui est entré « sans droit ni sans avoir été d'abord admis »⁵⁸¹ : « She could tell the real estate agent and make a complaint about a person on the premises » (*TBA* 47). Mr. Tuttle n'arrive ni ne vient ; il est là⁵⁸². Il est, dans sa manière d'apparaître⁵⁸³, de fait, sur-prise c'est-à-dire que l'horizon ne peut l'annoncer. Cependant nous devons nous garder d'évoquer sa présence comme si elle venait simplement combler l'absence de Rey. Cette interprétation laisse entendre une interchangeabilité car l'idée d'un surplus intrusif est suggérée très tôt dans le roman par la mention d'un poil (*TBA* 10, 11, 12) et d'un bruit. Par ailleurs, les propos de Lauren vont dans ce sens :

how simple it would be if I could say this is a piece that comes directly out of what happened to Rey. But I can't. Be nice if I could say this is the drama of men and

⁵⁷⁸ David Cowart, *The Physics of Language*, op. cit., p. 203.

⁵⁷⁹ Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre* [1948], Montpellier, Fata Morgana, 1979, p. 63.

⁵⁸⁰ « the word 'tuttle' encapsulates the tattling effects of Mr. Tuttle's speech », Cleopatra Kontoulis & Eliza Kitis, « Don DeLillo's *The Body Artist*: Time, Language and Grief », *Janus Head* 12.1 (Été/automne 2009), p. 230. Accès en ligne le 16 juin 2014. URL : <http://www.janushead.org/12-1/Kontoulis.pdf>. Kessel évoque un lien possible avec l'artiste designer Paul Tuttle. Tyler Kessel, *Reading Landscape in American Literature: The Outside in the Fiction of Don DeLillo*, Amherst, Cambria Press, 2011, note 8, p. 171. Nous optons pour une autre interprétation de l'onomastique : Mr. Tuttle — en plus de l'aphasie et des problèmes de communication que l'on soupçonne dans le nom par dérivation : tuttle, utter, stutter — est « total », caparaonné (« turtle ») dans son identité. Aussi, en tant que figure de l'Autre, Tuttle n'est pas pour autant dépourvu d'une identité.

⁵⁸¹ « L'intrus s'introduit de force, par surprise ou par ruse, en tout cas sans droit ni sans avoir été d'abord admis. Il faut qu'il y ait de l'intrus dans l'étranger, sans quoi il perd son étrangeté. S'il a déjà droit d'entrée et de séjour, s'il est attendu et reçu sans que rien de lui reste hors d'attente ni hors d'accueil, il n'est plus l'intrus, mais il n'est, non plus, l'étranger », Jean-Luc Nancy, *L'intrus*, Paris, Galilée, 2000, p. 11.

⁵⁸² Son départ est tout aussi énigmatique : « in the company of a stranger whose appearance in an upstairs room of this house remains as unexplained and mysterious as his eventual disappearance », Steffen Hantke, « Slow, Spare and Painful », art. cit., non paginé.

⁵⁸³ Il doit être appréhendé à la manière d'un choc puissant, comme le suggère sa description de l'oiseau : « the clean shock of its appearance » (*TBA* 22).

women versus death. I want to say that but I can't. It's too small and secluded and complicated and I can't and I can't and I can't. (TBA 108-109)

Au regard des dires mêmes du personnage-artiste, la possibilité, pour ne pas dire la légitimité même, nous est offerte de réfléchir sur la figure ô combien énigmatique de Mr. Tuttle au-delà du simple prisme traumatique.

La lecture levinassienne que nous voudrions proposer maintenant ne prétend aucunement évincer la lecture psychanalytique dominante qui s'est prononcée sur *The Body Artist*. À vrai dire, le terme de trauma ou de traumatisme constitue un des vocables de Levinas lui-même, nonobstant sa critique virulente à l'encontre de la psychologie et de la psychanalyse⁵⁸⁴. Simon Critchley s'est emparé de manière rigoureuse de ce concept de trauma tel qu'il apparaît dans l'œuvre de Levinas. Le rapprochement qu'il opère entre la notion de traumatisme et celle de sujet éthique est tout à fait fécond dans la réflexion sur l'événement. Le sujet levinassien, ou le sujet éthique, c'est la même chose, se définit dans une modalité qui précède la conscience. C'est par conséquent un sujet qui ne se définit plus par la présence, le savoir ou la conscience mais par l'irruption d'Autrui qui est saisi comme « une provocation non-thématisable et ainsi non-vocation, traumatisme »⁵⁸⁵. Il s'agit de réfléchir à partir de cette idée majeure afin d'articuler l'événement-Tuttle à « l'idée du débordement de la pensée objectivante de la conscience naïve par une expérience oubliée dont elle vit, c'est-à-dire l'expérience pré-consciente du sujet interpellé par autrui »⁵⁸⁶. En effet, Autrui résiste à toute assimilation conceptuelle : « Autrui ne peut être contenu par moi, quelle que soit l'étendue de mes pensées que rien ne limite ainsi : il est l'impensable »⁵⁸⁷.

La découverte de Mr. Tuttle est officialisée à la page 41. Pourtant, le lecteur et Lauren elle-même (TBA 41) savent que quelqu'un est là avant même de le voir, de le sentir, de lui

⁵⁸⁴ Pour Levinas, « l'inconscient qui, définit d'une manière purement négative par rapport au conscient, conserve la structure du savoir de soi (quelles que soient les ramifications inattendues qui viendraient, dès lors, compliquer cette structure), d'une quête de soi, fût-elle égarée sur des voies obstruées ; inconscient qui reste jeu de la conscience dont l'Analyse entend assurer l'aboutissement — contre les troubles qui lui viennent des désirs refoulés — au nom des règles mêmes de ce jeu », Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1974, note 6, p. 130. Voir également Emmanuel Levinas, *Entre nous : essai sur le penser à l'autre*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1991, p. 131.

⁵⁸⁵ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 14. Le mot « traumatisme » revient aux pages x, 18, 47, 62, 65, 141, 143, 158, 160, 172, 184-186, 189.

⁵⁸⁶ Simon Critchley, « Le traumatisme original — Levinas et la psychanalyse », *Rue Descartes* 19. Emmanuel Levinas, Collège International de Philosophie, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 165-174, p. 168. Il existe une version anglaise de cet article, « The original traumatism: Levinas and Psychoanalysis », in Dominic Rainsford & Tim Woods (Eds.), *Critical Ethics. Text, Theory and Responsibility*, London, Macmillan Press, 1999, 88-104.

⁵⁸⁷ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* (4^{ème} édition) [1961], La Haye, Martinus Nijhoff, 1974, p. 206-207.

parler, de le nommer. À ce titre, Mr. Tuttle est une expérience immédiate qui précède toute connaissance. Le paragraphe qui précède celui relatant la découverte de Mr. Tuttle est à cet égard très éloquent :

She saw a twirling leaf just outside the window. It was a small amber leaf twirling in the air beneath a tree branch that extended over the roof. There was no sign of a larva web from which the leaf might be suspended, or a strand of some bird's nest-building material. Just the leaf in midair.
She found him the next day [...]. (TBA 41)

Par la fenêtre, Lauren observe une feuille qui semble flotter dans l'air. Le premier réflexe de Lauren est de rechercher les signes qui expliqueraient ce phénomène. Elle cherche une toile sur laquelle la feuille pourrait être suspendue. Mais il n'y a rien, « Just the turning, in mid air » conclut-elle. Il en est de même pour son hôte. La feuille et Mr. Tuttle doivent être compris « en dehors de tout contexte mondain »⁵⁸⁸. Aucun signe ne trahit leur arrivée. Mr. Tuttle impose sa présence et Lauren ne peut que proférer le « Me voici » levinassien. Elle « s'affecte sans que la source de l'affection se fasse thème de re-présentation »⁵⁸⁹, elle est *passivement* confrontée à l'expérience, au sens blanchotien⁵⁹⁰ du terme, de l'Autre. Par le truchement de Mr. Tuttle, Lauren se donne à voir comme sujet pour elle-même et pour le lecteur : « Ici le moi n'est plus conscience intentionnelle, n'est plus sujet, n'est plus participant d'un genre mais se trouve dans le rapport à *partir de quoi* il se constitue comme intentionnalité, comme sujet, comme individu »⁵⁹¹. À partir de là, il est possible de penser — sans pour autant tomber dans la tournure pléonastique moribonde — la *subjectivité du sujet* car « la conscience de soi — savoir de soi par soi — n'épuise pas la notion de subjectivité »⁵⁹² dans la mesure où l'idée même de sujet⁵⁹³ ne livre pas nécessairement une subjectivité.

11.2. Traces de l'autre

Ce poil qui n'appartient ni à Rey ni à Lauren appartient par conséquent à quelqu'un d'*autre* : c'est une partie du *corps de l'autre*. Il est important de noter d'ailleurs que nous ne

⁵⁸⁸ Agata Zielinski, *Levinas. La responsabilité est sans pourquoi*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Philosophies », 2004, p. 107.

⁵⁸⁹ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 127.

⁵⁹⁰ « Il n'y a expérience au sens strict que là où quelque chose de radicalement *autre* est en jeu », Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 66.

⁵⁹¹ Augusto Ponzio, *Sujet et altérité. Sur Emmanuel Levinas*, suivi de *Deux dialogues avec Emmanuel Levinas*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 15.

⁵⁹² Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 130.

⁵⁹³ Sujet entendu ici comme « sujet-conscience, c'est-à-dire, en fin de compte, au sujet conscience de soi et origine — arché — à laquelle aboutit la philosophie occidentale », Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 98.

saurons jamais s'il appartient véritablement à Mr. Tuttle. Restant entier, ce mystère autorise ainsi DeLillo à jouer sur l'universalité de cette trace. Elle n'est à personne et elle est à quelqu'un. Ce poil — telle la feuille analysée précédemment — transcende d'une certaine manière son statut de trace puisqu'il défie son origine (il est impossible de revenir au corps dont il s'est défait) et modifie *de facto* son rapport au temps. Cette anarchie, cette absence d'*arché*, tend à fragiliser la validité phénoménologique de la trace — et par extension de Mr. Tuttle — faisant d'elle et de ce dernier une espèce de non-phénomène, un événement précédant toute intentionnalité, c'est-à-dire tout mouvement de la pensée en direction de la chose à connaître, thématiser ou nommer. Pour le dire autrement, la part de mystère incompressible au cœur de la diégèse qui fait écho à la part de doute initiale du narrateur⁵⁹⁴ (mais aussi à celle du lecteur, qui lui aussi reste sans réponses) autorise une herméneutique levinassienne : « une affection par l'Autre que je ne connais pas et qui ne pourrait justifier d'aucune identité, et qui ne s'identifiera, en tant qu'Autre, à rien »⁵⁹⁵.

Infime partie d'un corps étranger donc, *excédent* — « The hair was somebody else's » (*TBA* 20) — ce poil⁵⁹⁶ dont Lauren ne peut se débarrasser réapparaît soixante pages plus loin : « She felt something wispy at the edge of her mouth, half in half out, that could only be a hair » (*TBA* 69). La persistance de ce poil qui colle littéralement à la peau, à l'être et qui ne peut être congédié — « Sur lui je ne peux *pouvoir* »⁵⁹⁷ — et qui se place à la lisière bien instable d'une extériorité/intériorité (« half in half out »), laisse entrevoir un rapport à l'étranger⁵⁹⁸ (dans les deux sens du terme) aussi fondamental que l'être lui-même ; il dénote la primauté et la persistance de l'autre.

⁵⁹⁴ « Time seems to pass », c'est ainsi que s'ouvre le roman.

⁵⁹⁵ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 32.

⁵⁹⁶ Boxall y voit la trace d'une mort à venir, et admet donc une valeur temporelle : « the hair that Lauren finds in her mouth — coming as it does from Mr. Tuttle, from the ghost that is already stirring in the walls — speaks of this intrusion of a future death into the passing moment », Peter Boxall, *The Possibility of Fiction*, op. cit., p. 217-218.

⁵⁹⁷ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 9.

⁵⁹⁸ La simple référence à l'étranger appelle la question de l'hospitalité. Mais l'étranger, comme nous venons de le voir, nous renvoie au mystère ou ce que nous pourrions rebaptiser, le questionnement. Derrida formule parfaitement ce réseaux de sens : « [L]a question de l'étranger est une question *de* l'étranger, une question venue *de* l'étranger, et une question à l'étranger, adressée à l'étranger. Comme si l'étranger était d'abord *celui qui* pose la première question ou *celui à qui* on adresse la première question. Comme si l'étranger était l'être-en-question, la question même de l'être en question, l'être-question ou l'être-en-question de la question. Mais aussi celui qui, posant la première question, me met en question », Jaques Derrida, *De l'hospitalité*, op. cit., p. 11.

11.3. La demeure

Il existe un lien irréfutable entre Rey et Mr. Tuttle dans leur relation à Lauren, c'est le *lien de l'altérité*. Ainsi, l'anticipation de la mort de Rey dès la première page — « this final morning » (*TBA* 7) — est, nous semble-t-il, un indice quant à la permanence de l'altérité malgré la disparition de Rey⁵⁹⁹. En congédiant le personnage de Rey, DeLillo ne proclame pas le début d'une solitude, entendue ici comme totalité absolue de Lauren pour elle-même. Bien au contraire, DeLillo choisit de faire en sorte que l'autre soit présent, qu'il perdure et persiste, qu'il continue à demeurer, à être dans la demeure. Ponzio définit la présence de l'Autre chez Levinas en ces termes: « ce qui compte c'est la présence de l'autre, sa présence en tant qu'autre : cette présence vaut en elle-même, elle ne se définit pas en fonction de quelque autre chose, elle est absolue »⁶⁰⁰.

L'intrusion de Mr. Tuttle est symboliquement intrusion dans la maison⁶⁰¹. Il se trouve à l'intérieur sans y avoir été invité, mais surtout sans que personne ne l'ait vu entrer. Mr. Tuttle correspond tout à fait à ce que Zielinski décrit comme « l'entrée de l'Autre dans ma vie, l'arrivée de l'Étranger dans l'intériorité du « chez soi » »⁶⁰². Son irruption est « sans pourquoi », non-motivée. Cette absence de justification relève du fait que l'intrusion vient avant la notion même d'intrusion. Comme le dit Paulette Kayser « La conscience est *toujours déjà habitée par une altérité*, la sensibilité et l'affectibilité la précédant à jamais »⁶⁰³ (nous soulignons). Mr. Tuttle met ainsi en branle une nouvelle relation, la relation d'altérité. D'une maison comme totalité réduite à une intériorité-totalité — celle de Lauren — Mr. Tuttle ouvre une *brèche* par son intrusion et promulgue « une relation avec un surplus étranger à la totalité, non-englobable, absolument autre et transcendant ; un rapport d'inadéquation, un processus de dépassement, d'infinition »⁶⁰⁴. Déjà l'idée de « surplus » — ce « je-ne-sais-quoi » ou ce « quelque chose qui n'existe pas et qui est pourtant la plus importante entre toutes les choses

⁵⁹⁹ Pour Boxall la scène d'ouverture, lorsque Lauren et Rey prennent leur petit-déjeuner, semble comme remémorée : « opening breakfast scene [is] inhabited by the death that is just around the corner. It is a scene which is, in some ways, already a memory of a scene, already laden with the weight of being the Last Day », Peter Boxall, *The Possibility of Fiction*, op. cit., p. 217.

⁶⁰⁰ Augusto Ponzio, *Sujet et altérité*, op. cit., p. 28.

⁶⁰¹ On lira avec intérêt l'analyse de Kessel qui adopte une lecture derridienne de l'hospitalité pour aborder *The Body Artist*. Il est intéressant de noter qu'il considère la question de l'hospitalité comme un événement : « the event of hospitality », Tyler Kessel, « A Question of Hospitality in DeLillo's *The Body Artist* », *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 49.2 (2008), 185-204, p. 186.

⁶⁰² Agata Zielinski, *Levinas*, op. cit., p. 62.

⁶⁰³ Paulette Kayser, *Dire le corps. Corporéité et affectivité dans les écrits d'Emmanuel Levinas*. Accès en ligne le 27 mai 2014. URL : <http://www.philagora.net/philo/corps1.php>

⁶⁰⁴ Augusto Ponzio, *Sujet et altérité*, op. cit., p. 24.

importantes »⁶⁰⁵ — nous ramène aux nombreuses récurrences des expressions « something »⁶⁰⁶, ou « something else » qui prolifèrent tout au long de *The Body Artist*.

Il importe peu de *savoir* si oui ou non il est effectivement là, si oui ou non il appartient à la « mondanéité », à ce qui relève du phénomène puisque DeLillo, jusqu'à la fin, conserve le mystère. En revanche, il est important pour le lecteur de comprendre que Mr. Tuttle — présent ou absent — est une expérience de l'Autre et par conséquent que sa présence-absence ne dépend pas du vrai (d'une présence « phénoménologique ») ou d'une ontologie (une *arché* qui poserait Lauren comme source de départ) car vérité et ontologie viennent après l'expérience de l'Autre qu'est Mr. Tuttle : expérience immédiate, d'avant la conscience⁶⁰⁷, *proximité* ou *contact* selon la terminologie de Levinas. En tant qu'autre, Mr. Tuttle est « antérieur au moi comme conscience »⁶⁰⁸. Il est présentation avant d'être re-présentation. Ainsi, Mr. Tuttle ne se thématise pas, n'est pas connu cognitivement par Lauren⁶⁰⁹. Il échappe totalement à la représentation et à l'explication. Il n'est pas accessible : « inaccessible » (*TBA* 49). C'est pourquoi Lauren doit chercher ailleurs une explication : « She needed a reference elsewhere to get him placed » (*TBA* 45). Il est l'Autre dans une compréhension de « l'altérité comme dépassement de la pensée objectivante, comme sortie hors du rapport sujet-objet et rapport fin-moyen »⁶¹⁰. Il est simplement et « purement » là bien qu'il soit question d'autre chose qu'un lieu — c'est pour Levinas le « non-lieu »⁶¹¹. Il est accueilli sans que personne n'ait demandé à l'accueillir. Cette *hospitalité*⁶¹² que suggère l'accueil dans le « logis » se

⁶⁰⁵ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien vol. I : La manière et l'occasion* [1957], Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 11.

⁶⁰⁶ Le roman compte 75 occurrences de « something », 17 occurrences de « sometimes », 17 de « somehow », 17 de « somewhere » et 28 de « someone ». Une telle fréquence de ces termes rend l'apparition de « some » à chaque page presque inévitable.

⁶⁰⁷ Levinas parle d'un « sujet qui s'est levé plus tôt que l'être et la connaissance, dans un temps immémorial », *Autrement qu'être*, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁰⁸ Augusto Ponzio, *Sujet et altérité*, *op. cit.*, p. 55 (nous soulignons).

⁶⁰⁹ « Has she deceived herself about the reality of Mr. Tuttle? So far as the reader of the present narrative knows, only Lauren ever lays her eyes on or converse with her visitor », David Cowart, *The Physics of Language*, *op. cit.*, p. 204. « This young man, whom Lauren names Mr. Turtle, may be real or perhaps is simply her projection », John N. Duvall, *Underword. A Readers' Guide*, *op. cit.*, p. 35.

⁶¹⁰ Augusto Ponzio, *Sujet et altérité*, *op. cit.*, p. 23.

⁶¹¹ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, *op. cit.*, p. 9.

⁶¹² « L'hospitalité, dans l'usage que Levinas fait de ce mot, ne se réduit pas simplement, bien que ce soit aussi cela, à l'accueil de l'étranger chez soi, dans sa maison, dans sa nation, dans sa cité. Dès que je m'ouvre, je fais « accueil » pour reprendre le mot de Levinas, à l'altérité, je suis déjà dans une disposition hospitalière », Jacques Derrida, *Sur parole. Instantanés philosophiques*, Paris, L'Aube, collection « Monde en cours/Intervention », 1999, p. 67.

transforme en « accueil inconditionnel... c'est dans son intériorité même et non plus seulement dans son logis que le Moi offre l'hospitalité »⁶¹³.

L'arrivant absolu, c'est quelqu'un qui ne doit pas être simplement un hôte invité, que je suis préparé à accueillir, que j'ai la capacité d'accueillir. C'est quelqu'un dont la venue inopinée, imprévisible, la visitation — et j'opposerai la visitation à l'invitation —, est une telle irruption que je ne sois pas préparé à l'accueillir⁶¹⁴.

11.4. Le visage

Mr. Tuttle correspond tout à fait à la notion phare de la philosophie levinassienne, la notion de *visage* ou d'*expression*. La rencontre avec Mr. Tuttle comprise comme rencontre du visage se lit dans la métaphore du « face à face ». Ce rapport « frontal » entre Lauren et Mr. Tuttle — « frontally » nous lisons page 82⁶¹⁵ — doit être entendu comme « l'ultime situation »⁶¹⁶. Au-delà de toutes considérations de temps ou d'espace, une situation « demeure sans justification, sans fondement, sans raison d'être »⁶¹⁷. Le « face à face » tente par conséquent de dire un rapport privilégié, un rapport direct, sans inter-médiation, sans lien. Lauren est prise au dépourvue et accueille Mr. Tuttle *malgré* elle. Mr. Tuttle est *entendu* plus qu'il n'est vu car « le visage n'est pas un objet qui se donne à voir »⁶¹⁸. Nous noterons en passant qu'avant de découvrir Mr. Tuttle, Lauren et Rey font allusion à un certain bruit (*TBA* 18). Et, juste avant de tomber nez à nez avec Mr. Tuttle, c'est ce même bruit que Lauren entendra : « It carried an effect that was nearly intimate, like something's here [...] a body shedding space » (*TBA* 40). Malgré le bruit, quand ils montent à l'étage ils ne *voient* rien (*TBA* 40). Rien n'est vu car il n'y a rien à voir *stricto sensu*. Nous ne nous plaçons pas sur le mode de la connaissance. Le visage est ainsi d'emblée donné à Lauren. Il s'impose à elle. Il est une convocation et une interpellation : « il me convoque, m'interpelle ; et *je* surgis de cette interpellation. L'initiative du rapport à Autrui revient à Autrui, et en aucun cas à moi-même »⁶¹⁹. La passivité de Lauren est suggérée par la lenteur avec laquelle elle se meut mais aussi par l'espèce de nonchalance qui la caractérise. Passive, elle l'est plus fondamentalement dans la mesure où Mr. Tuttle a imposé sa présence. C'est parce qu'« autrui n'est le corrélat de rien de moi »⁶²⁰ que Lauren

⁶¹³ Simonne Plourde, *Avoir-l'autre-dans-sa-peau. Lecture d'Emmanuel Levinas*, Québec, Presses de l'Université Laval, collection « Lectures », 2003, p. 49.

⁶¹⁴ Jacques Derrida, *Dire l'événement*, *op. cit.*, p. 97.

⁶¹⁵ Mais également entre Packer et Sheets, « they faced each other *across* the table » (*C* 188) et « *Across* the table the man's head was lowered » (*C* 190) (nous soulignons).

⁶¹⁶ Augusto Ponzio, *Sujet et altérité*, *op. cit.*, p. 31.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁶¹⁸ Simonne Plourde, *Avoir-l'autre-dans-sa-peau*, *op. cit.*, p. 45.

⁶¹⁹ François-David Sebbah, *Levinas*, Paris, Belles Lettres, 2000, p. 58.

⁶²⁰ Agata Zielinski, *Levinas*, *op. cit.*, p. 105.

n'a pas de prise sur lui. Son hôte ne s'expose pas « à la saisie, à la prise, à la com-préhension, à l'appropriation »⁶²¹. Cela explique la modalité tâtonnante du peut-être : « She was always maybeing » (*TBA* 92)⁶²². C'est en cela que la responsabilité de Lauren est convoquée, responsabilité qui n'est pas de l'ordre d'« une volonté altruiste, une bonté instinctive [...] [mais] une obsession [...] une compromission qui précède tout engagement et tout choix, inexplicable, inconditionnée, immotivée, sans fondement »⁶²³. Mr. Tuttle sera hébergé, nourri sous le toit de Lauren et ce *gratuitement*, c'est-à-dire de manière « *dés-intér-essée* »⁶²⁴. Par son hospitalité envers l'Autre, elle témoigne de sa « radicale non-indifférence à son égard [...] non-indifférence de la différence »⁶²⁵. Elle reconnaît l'absoluité de l'altérité de cet Étranger qui s'est immiscé chez elle. Elle est en quelque sorte sommée par l'autre de l'assister : « assistance à personne en danger » avant l'implication juridique et civique consacrée que cette expression sous-tend.

Confrontée à l'autre sans avertissement⁶²⁶, Lauren répond à l'*appel* du visage, à l'appel de Mr. Tuttle qui montre son visage authentique, « dénudé »⁶²⁷ — en un mot, vulnérable. La passivité de l'accueil, le caractère *dés-intér-essé* de cet accueil rendent compte d'une relation que Levinas décrit comme « l'asymétrie de la relation du Je-tu »⁶²⁸. En effet, Lauren donne sans demander en retour et « sans dérobade possible »⁶²⁹. L'imposition de Mr. Tuttle est une imposition de l'altérité, une sommation à lui répondre mais, surtout, à répondre *de* lui. « Faire sortir le moi de soi »⁶³⁰, c'est, métaphoriquement, Lauren qui se dirige vers la

⁶²¹ Emmanuel Levinas, *Entre nous*, op. cit., p. 145.

⁶²² « Tout doit se dire ici sous la modalité du « peut-être »... », Emmanuel Levinas, *Sur Maurice Blanchot*. Montpellier, Fata Morgana, 1975, note 1, p. 78.

⁶²³ Augusto Ponzio, *Sujet et altérité*, op. cit., p. 43.

⁶²⁴ « [L]e visage du prochain m'obsède par cette misère. « Il me regarde », tout en lui me regarde, rien ne m'est indifférent », Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 118. Nous citerons dans *The Body Artist* l'évocation du regard qui est là avant d'être perçu : « But before she stepped into the room, she could feel the look on her face » (*TBA* 123). Nous voyons alors comment la traduction française peut contenir le double sens du verbe *regarder* : Il me regarde entendu comme « il m'observe » mais aussi comme « il me concerne ». Pour ce qui est de la graphie de « *dés-intér-essé* » consulter également Emmanuel Levinas, *Éthique et infini* (entretien avec Philippe Nemo), Paris, Fayard/France Culture, Le Livre de Poche n° 4018, 1984, p. 96-97.

⁶²⁵ Augusto Ponzio, *Sujet et altérité*, op. cit., p. 15.

⁶²⁶ « La phénoménalité d'autrui, son mode d'apparition, implique la surprise. L'autre entre dans ma vie par effraction, il apparaît dans mon monde sans que je l'aie voulu, sans que je l'aie cherché : il y a par essence dans la rencontre quelque chose d'inattendu, d'imprévu. L'altérité d'autrui, c'est d'abord cela : je suis débordé par quelque chose que je ne n'attendais pas, qui ne rentre pas dans mes usages du monde ni mes catégories de pensée », Agata Zielinski, *Levinas*, op. cit., p. 111-112.

⁶²⁷ Nous noterons que quand elle découvre Mr. Tuttle, ce dernier est presque nu, « in his underwear » (*TBA* 41, 122). Lauren dira également de lui : « He had no protective surface » (*TBA* 90). Un rapprochement avec Levinas est encore possible ici : « Le je abordé à partir de la responsabilité est pour-l'autre, est *dénudation*, exposition à l'affection, pure susception », Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 176.

⁶²⁸ Emmanuel Levinas, *Altérité et transcendance*, préface de P. Hayat, Montpellier, Fata Morgana, 1995, p. 111.

⁶²⁹ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 98.

⁶³⁰ Emmanuel Levinas, *Altérité et transcendance*, op. cit., p. 13.

fenêtre comme pour marquer un mouvement vers l'extérieur : « She didn't know what it was but it *made* her get up and go to the window » (*TBA* 49) (nous soulignons). Lauren est alors assignée à comparaître⁶³¹, à quitter son intériorité pour s'ouvrir à l'autre et lui tendre les bras ou mieux encore, elle l'a « déjà sur les bras, déjà [elle] le porte »⁶³². Il s'agit donc bien d'une ouverture, d'une brèche permettant l'accueil de l'autre, une mise à l'écart du pour-soi pour laisser place au « pour-l'autre »⁶³³. Dans sa solitude, dans cette maison vide, ce repli sur elle-même promet d'atteindre son paroxysme avec la mort de Rey. Quand son amie Mariella lui téléphone, elle lui demande de quitter la maison et de renouer avec l'extérieur : « familiar people and things » (*TBA* 39). Elle craint que la solitude ne pousse Lauren au désespoir ou peut-être au suicide⁶³⁴. Mariella tente de la persuader de partir pour l'empêcher de se recroqueviller sur elle-même : « Don't fold up » (*TBA* 39). Le repli sur soi, cette involution qui est effectivement à craindre, est interrompu par Mr. Tuttle qui déstabilise l'ordre du Moi : « le visage écorche la curiosité du Moi antérieurement replié sur la circularité de son univers »⁶³⁵. Mr. Tuttle met fin à cette « circularité ».

Le rapport qui se crée entre Mr. Tuttle et Lauren n'annihile aucunement l'intériorité des deux parties. Il y a « déprise — [...] mise en question de l'égoïsme du moi »⁶³⁶, dé-
possession non pas au sens courant du terme car comme nous le remarquons plus haut il n'est pas question d'une relation d'un sujet à un objet ni même de l'inverse. Nous pouvons ainsi parler d'une « *destitution* subjective »⁶³⁷ qui marquerait la naissance du sujet plutôt que sa « mort », simplement c'est « autrui qui prend la première place »⁶³⁸. Mr. Tuttle devient le passage obligatoire pour que Lauren puisse se constituer comme sujet. Il est un détour, un méandre — « a reality far stranger and more meandering » (*TBA* 12) — et permet un détournement de soi, une non-coïncidence avec soi. L'Autre provoque « une défection de l'identité s'identifiant dans le même »⁶³⁹.

⁶³¹ « La façon dont j'apparais est une comparution », Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 177.

⁶³² *Ibid.*, p. 115.

⁶³³ Emmanuel Levinas, *Altérité et transcendance*, op. cit., p. 113.

⁶³⁴ « [...] complaisance en soi de la vie aimant la vie jusque dans le suicide. Complaisance de la subjectivité, complaisance pour elle-même — ce qui est son « égoïté » même, sa substantialité », Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 81. Suicide qui est commis par Rey mais qui ne sera pas commis par Lauren car Mr. Tuttle a permis « la non-coïncidence du Moi avec lui-même », *ibid.*, p. 81.

⁶³⁵ Simonne Plourde, *Avoir-l'autre-dans-sa-peau*, op. cit., p. 48.

⁶³⁶ François-David Sebbah, *Levinas*, op. cit., p. 40.

⁶³⁷ Agata Zielinski, *Levinas*, op. cit., p. 55.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁶³⁹ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 195.

11.5. Conclusion

La rencontre entre Lauren et Tuttle marque une rencontre de type événementiale dans la relation intersubjective en ceci que Tuttle, en tant qu'événement, « échappe à la captation du savoir »⁶⁴⁰. Il résiste à toute appropriation et traduit à ce titre son altérité radicale. Sa valeur d'événement lui vient à la fois du profond mystère qui le caractérise et du profond ébranlement qu'il occasionne chez Lauren. Le caractère éthique de cette rencontre est redéployé dans le roman qui suivra. Avec *Cosmopolis* (2003), DeLillo poursuit sa réflexion tant sur la question de l'altérité radicale que sur celle de la rencontre. Cependant, si l'économie et l'indigence aucunement péjorative ici de *The Body Artist* tentaient de rendre compte d'une situation, à dessein, outrancièrement problématique dans son dépouillement, comme si DeLillo avait voulu balayer tout contexte trop rigide qui aurait calcifié le sens par anticipation, *Cosmopolis* revient sur la situation du face-à-face en y adjoignant une sorte d'hyper-historicisation. En effet, DeLillo replonge grossièrement dans un domaine qu'il affectionne et qui l'obsède, l'Histoire, tout en y négociant une part d'écriture qui se réfère à une situation ultime que nous pourrions qualifier, paradoxalement, d'anhistorique ou de transhistorique. L'Histoire dans ce roman, c'est l'Amérique à la fin du millénaire — l'action se situe en l'an 2000 — à l'ère d'une mondialisation marquée à la fois par sa finance débridée et son hyperréalité.

12. COSMOPOLIS : LE CRESCENDO DE L'ALTÉRITÉ⁶⁴¹

12.1. Introduction

Multimillionnaire outrageusement jeune à la tête de « Packer Capital »⁶⁴², Eric Packer, circule dans sa limousine au cœur de Manhattan pour se faire couper les cheveux à l'autre bout de la ville. Le périple s'éternise car le président est en ville mais ce n'est pas tout : la limousine est ralentie par un attentat à la bombe, une manifestation anti-mondialisation, une rave party, une manifestation artistique à la Spencer Tunick, le cortège funéraire d'une star du rap Brutha Fez. Packer en se déplaçant, joue tout son argent, et ce contre l'avis de tous ses

⁶⁴⁰ Claver Boundja, *Philosophie de l'événement : recherches sur Emmanuel Levinas et la phénoménologie*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 18.

⁶⁴¹ Le rapprochement entre DeLillo et Levinas est un travail qui a été entamé en DEA en 2005 dans notre mémoire intitulé Karim Daanoun, *La question de la subjectivité dans les romans de Don DeLillo*, Mémoire de DEA, Bordeaux, Université Montaigne, 2005. Depuis, le parallèle entre Levinas et *Cosmopolis* a été proposé par Aaron Chandler, « "An Unsettling, Alternative Self": Benno Levin, Emmanuel Levinas, and Don DeLillo's *Cosmopolis* », *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 50.3 (2009), 241-260.

⁶⁴² Don DeLillo, *Cosmopolis*, New York, Scribner, 2003, p. 92 [désormais noté (C)].

experts, sur un effondrement du yen qu'il pense inéluctable. Or le cours du yen remonte. Ruiné, chutant tel Icare, il embrasse son destin. Un ancien employé, indigent paranoïaque, Richard Sheets qui se fait appeler Benno Levin l'attend à la fin de son voyage pour le tuer.

12.2. Packer ou la totalité

Tout, dans *Cosmopolis*, tend à indiquer que le monde de Packer est un monde de la finitude, que c'est un monde clos sur lui-même. Le titre en est la première preuve. Le monde (« cosmos ») et la cité (« polis ») sont toutes deux des métaphores qui expriment un ensemble clos. La richesse de Packer fait de lui un des maîtres de la cité de New York, mais aussi un des maîtres du cosmos. Le cosmos n'est autre dans *Cosmopolis* que le monde entier présenté par le truchement du marché boursier. Ainsi, comme le résume parfaitement DeLillo lui-même en parlant de son personnage : « He is his own cosmopolis »⁶⁴³. Il est son propre cosmos et sa propre cité : « Nothing existed around him. There was only the noise in his head, the mind in time » (C 6). Cependant, Packer n'est pas tout à fait le « maître du monde » car le marché boursier s'autorégule sans la main de l'homme. Aussi Packer rêve-t-il d'une maîtrise totale du marché, d'une hégémonie sans faille. L'onomastique va dans le même sens que le titre. Le patronyme de Packer est très évocateur. Il est celui qui « emballe », qui recouvre comme pour pouvoir absorber telle une grande entreprise absorberait de plus petites⁶⁴⁴. C'est une métaphore de la volonté de puissance. L'impérialisme économique fait écho à « l'impérialisme du même »⁶⁴⁵. La relation au monde se veut alors non-réciproque. Packer veut tout contenir et ne rien laisser sortir de lui-même, pas même ses sentiments. Packer doit alors s'entendre comme *totalité* : « When he died he would not end. The world would end » (C 6). Il s'agit d'ailleurs du principal défaut que Sheets lui reprochera : « The self-totality » (C 190). Le monde en tant que tel est clairement nié puisqu'il cessera d'exister quand l'existence de Packer prendra fin. La conscience offre au monde son existence et l'emporte avec elle quand elle n'est plus. C'est en cela que l'extériorité du monde est assimilée. Packer déjà annonce une idiosyncrasie : il transforme l'Autre en Même. C'est ce que Levinas appelle « la transmutation de l'autre en Même »⁶⁴⁶.

⁶⁴³ Entretien audio avec l'auteur : <http://www.bbc.co.uk/radio4/today/reports/archive/arts/hay.shtml>

⁶⁴⁴ Cowart y décèle une référence implicite au motif récurrent du « rat » : « The surname of DeLillo's endlessly acquisitive protagonist, of course, identifies him as something of a pack rat himself, and a neighborhood congenial to rodents awaits him at the end of his book long transit of Manhattan », David Cowart, *The Physics of Language*, op. cit., p. 219.

⁶⁴⁵ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 9.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 83.

Tout au long du roman, le lecteur ne peut que constater la solitude de Packer. Son retrait dans l'habitacle de son automobile — une limousine allongée — n'est autre qu'un retrait dans sa propre intériorité⁶⁴⁷. Il se suffit à lui-même et il défie quiconque d'avoir accès à son intériorité. Le rapport qu'il entretient avec ses adjuvants — dont il est nécessaire de présenter l'utilité, la fonction plus que l'intériorité ou l'unicité — nous invite à les concevoir comme « appartenant » à Packer. Il les possède — utilitairement — comme des objets. Ils ne sont que son prolongement et des moyens visant à une appropriation et une intériorisation du monde⁶⁴⁸. De même, les escales amoureuses qui ponctuent le trajet de la limousine se doivent d'être succinctes car c'est la totalité de Packer qui est en jeu. De cette allergie aux autres et à l'extériorité, Packer se dirige inéluctablement vers lui-même. C'est là que le trajet ou plutôt le fait même de « work en route » (C 16) prend toute sa signification. S'arrêter c'est rencontrer les autres. Rouler c'est éviter de les rencontrer. Ainsi, Packer semble rouler pour rouler : « he moved about the city without pattern » (C 56). Mais Packer roule inexorablement vers l'Autre, ce que nous pouvons pour le moment nous contenter d'appeler l'*alter ego*⁶⁴⁹. Et sur son chemin, ces rencontres fonctionnent comme des tests de sortie vers l'Autre, de débordement du sujet et annoncent l'imposition de l'altérité « comme si l'intrigue de l'altérité se nouait avant le savoir »⁶⁵⁰.

12.3. **Ordre et connaissabilité**

Le refus de l'extériorité et le confort de la totalité sont poursuivis par Packer dans sa relation au monde. Packer est littéralement obsédé par l'ordre, ou plus précisément par l'ordonnancement du monde. Cet ordonnancement passe par la connaissance. Pour maîtriser le monde et les choses du monde, Packer se doit de tout connaître. Pour cela, il met un point d'honneur à lire toutes les théories possibles — « He read science and poetry [...] Freud is finished, Einstein's next. He was reading the Special Theory tonight, in English and German [...] [he] mastered the teeming details of bird anatomy » (C 5-7) — dans leurs versions

⁶⁴⁷ Pour Naas, le vrai protagoniste de *Cosmopolis* est la limousine de Packer, son *automobile* : « Even more precisely, the subject of the novel is the *autos* itself, *autos* being, of course, the Greek word for “self” or “same” », Michael Naas, « Autonomy, Autoimmunity », art. cit., p. 150.

⁶⁴⁸ « Packer treats them as prosthetic attachments to and extensions of the limousine's touchless space », Nicole M. Merola, « *Cosmopolis*: Don DeLillo's Melancholy Political Ecology », *American Literature* 84.4 (Décembre 2012), 827-853, p. 832.

⁶⁴⁹ Or, Levin n'est pas l'*alter ego* car cette formule laisserait entendre que les deux protagonistes sont placés sur un même niveau, celui de l'égalité. La philosophie levinassienne insiste sur l'inégalité du rapport, sur l'*assymétrie*. Voir à ce sujet l'introduction à la seconde partie de l'ouvrage de Paulette Kayser, *Emmanuel Levinas : la trace du féminin*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 63.

⁶⁵⁰ Emmanuel Levinas, *Entre nous*, op. cit., p. 185.

originales mais aussi leurs traductions afin que rien de l'œuvre ne puisse lui échapper. Packer recherche le concret et se persuade sans cesse de la finitude et de la connaissabilité des choses, « Our bodies and oceans were here, knowable and whole » (C 24). Sa femme, Elise Shirfin, bien qu'ignorant les affaires de son mari, est néanmoins sûre d'une chose : « "You know things. I think this is what you do," she said. "I think you're dedicated to knowing" » (C 19). Packer veut en somme être la somme de toute la civilisation : « He wants to be one civilization ahead of this one » (C 152).

Comme dans de nombreux romans de DeLillo, connaître c'est d'abord nommer. Dans *Underworld* par exemple, le monde et sa réalité ne sont connaissables que si préalablement les noms qui désignent cette réalité sont connus. Nous renvoyons le lecteur à l'épisode où Nick Shay reçoit les instructions de Father Paulus qui l'invite à nommer les choses, « name the parts » (U 540)⁶⁵¹, car l'équation doit se lire ainsi : « You didn't see the things because you don't know how to look. And you don't know how to look because you don't know the names » (U 540). Packer fait lui aussi confiance à cette équation. C'est pourquoi il nomme à tort et à travers. Quand il retrouve sa maîtresse Didi Francher à l'hôtel, il ne peut s'empêcher de donner un nom à ce qu'il voit : « mentally naming what was in it » (C 25). Il dissèque le monde pour pouvoir mieux le nommer et par conséquent mieux le connaître et mieux le contrôler : « he wanted to understand, to separate one thing from another through detailed observation » (C 87).

Dans *Cosmopolis*, la connaissance du monde est étroitement liée à celle du marché boursier et notamment aux fluctuations du yen. Connaître le monde est synonyme de pouvoir et de domination : « He liked to track answers to hard questions. This was his method, to attain mastery over ideas and people » (C 52). Cela vaut également pour le yen. Le pouvoir financier et économique de Packer dépend du yen et de la prévision de son cours. Malgré les conseils de Michael Chin — son « currency analyst » (C 21) dont nous apprendrons que le poste était autrefois tenu par Richard Sheets, *alias* Benno Levin (C 191) — Packer veut croire en la possibilité de prédire le cours du yen : « He knew there was something no one had detected, a pattern latent in nature itself [...] There had to be a way to explain the yen » (C 63) et plus loin : « There's an order at some deep level [...] A pattern that wants to be seen » (C 86). Ce yen, dont les fluctuations refusent de se faire connaître, sera donc à l'origine de la chute de Packer. Pour le maîtriser, il lui faudrait prédire ces mouvements et la prédiction

⁶⁵¹ Injonction déjà à l'œuvre dans *The Names* : « How do you connect things ? Learn their names » (N 328).

est un pouvoir que Packer croit posséder : « It charts. You'll see it » (C 37), « He liked knowing what was coming » (C 38) et « He wanted to trust the power of predetermined events » (C 147). Nous pouvons entendre cette dernière réplique en terme de totalité et de totalisation. Connaître le yen, c'est tenter de le totaliser et ainsi de le maîtriser, le posséder, le ramener à soi. Par le biais du yen, Packer trahit sa crainte de l'extériorité et sa volonté de fondre l'altérité (ce qui est étranger) dans l'*ipséité*. Tout ce qui est doit être, d'une manière ou d'une autre, intégré à la sphère du même. Et cela est aussi vrai pour les limousines car Packer ne veut se différencier : « a powerful person who chooses not to demarcate his territory » (C 39). Le danger provient alors de la démarcation et de la différence, autrement dit de l'altérité.

Packer, dans toute son inhumanité, coïncide avec son entreprise. Il craint que quelqu'un ou quelque chose ne vienne percer la totalité de son être et par extension, de son entreprise. Il faut pour cela qu'il soit certain que rien ne viendra désordonner son affaire. Il lui faut éviter toute *vulnérabilité* : « We're impenetrable. [...] There's no vulnerable point of entry. [...] We're buffered from attack » (C 12) lui assure Shiner, son « chief of technology ». Mais Packer veut plus d'assurance que Shiner ne semble en mesure lui en donner. La vulnérabilité ouvre le chemin à une faille, à une potentielle entrée d'un corps étranger au sein de la totalité, percée qui sèmerait le trouble, le désordre et le déséquilibre. Vulnérabilité de l'entreprise qui n'est autre que le pendant de la fragilité latente de Packer. En effet, Packer ne peut s'empêcher de douter, bien qu'il tente pour le bien de son entreprise, de camoufler ses doutes finalement dévoilés par Richard : « Secret doubts » (C 191)⁶⁵². Or, ce que désire Packer c'est s'approprier l'extériorité pour pouvoir la contenir et la contrôler et, d'une certaine manière en faire de l'intériorité et de l'*égal*. Le yen nous invite à entrevoir le fonctionnement de Packer sur le mode de l'égalité. Ce yen qui ne se prédit pas et par conséquent ne se maîtrise pas, suggère l'asymétrie — écho de la prostate de Packer — et donc le déséquilibre, la possibilité de penser l'inégal. Ce qui est à l'origine de l'échec financier de Packer, c'est bel et bien l'impossibilité de comprendre le yen et de le soumettre à l'hégémonie convoitée, de le fondre dans l'égalité. Cette subtilité est sentie par Levin⁶⁵³ : « The importance of the lopsided, the thing that's skewed a little. You were looking for balance, beautiful balance, equal parts, equal sides. [...] But you should have been tracking the yen in its tics and quirks. The little quirk. The misshape. [...] That's where the answer was, in your body, in

⁶⁵² (C 31, C 86, C 172).

⁶⁵³ Levin et Levinas ?

your prostate » (C 200). Cette pensée de l'égalité peut être mise en réseau avec la « pensée de l'Égal »⁶⁵⁴ dont parle Levinas. Cette volonté de connaissance, de « savoir absolu »⁶⁵⁵ est une réflexion de DeLillo sur la connaissance elle-même. La connaissance est, pour Levinas, « par essence une relation avec ce qu'on égale et englobe, avec ce dont on suspend l'altérité, avec ce qui devient immanent, parce que c'est à ma mesure et à mon échelle »⁶⁵⁶. Cette compréhension de la connaissance va de pair avec la notion de conscience comme intentionnalité⁶⁵⁷. Prédire le yen équivaldrait dans cette perspective levinassienne à se défendre contre l'altérité et à promulguer la « figure de l'être se possédant dans l'égalité »⁶⁵⁸.

12.4. L'Autre-dans-le-Même

La tentative d'absorber le monde et de fondre ce dernier dans la totalité de Packer est mise en parallèle avec sa volonté de comprendre le cours du yen — « avec tout ce qu'il y a de « prendre » dans le « comprendre » »⁶⁵⁹. Packer exprime une volonté d'appropriation et de connaissance extrême du monde dans le but d'asseoir son pouvoir économique et personnel. Trouver l'inconnu pour le transformer en connu se résume à un processus d'assimilation où ce qui est étranger et différent doit être converti afin d'être contenu par le Même. C'est littéralement réduire l'altérité par le « travail » des mains qui rapprochent l'extériorité vers la sphère du Même. André Petrescu, l'entarteur qui « crème » les grands du monde de *Cosmopolis*, est neutralisé : « subject reduced » (C 141). Le langage de son garde du corps, Torval, est sans appel : la subjectivité de Petrescu lui a été retranchée. Réduit donc à la sphère du Même. Qu'en est-il lorsque l'altérité est déjà là ou intérieure ? Le rapport que Packer entretient avec son corps suit exactement la même logique. Packer est obsédé par sa santé. Il ne se passe pas un seul jour sans que son médecin ne lui fasse un bilan de santé : « I see a doctor everyday » (C 120 et 44). Cette *obsession* peut et doit se lire comme la vérification méticuleuse et acharnée de l'intériorité. Quand Dr. Ingram ausculte son intériorité, Packer ressent une douleur : « The pain was local but it seemed to absorb everything around it, organs, objects, street sounds, words [...] He operated from within [...] He was living in the gland, in the scalding fact of his biology » (C 50). L'intériorité absorbe l'extériorité. Le but pour Packer n'est pas tant de s'assurer quotidiennement de sa santé que de l'intégrité de son

⁶⁵⁴ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, op. cit., p. 85.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁵⁷ « Le pour soi de la conscience est ainsi le pouvoir même que l'être exerce sur lui-même, sa volonté, sa principauté. Il s'y égale à soi et se possède », Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 129.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁵⁹ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, op. cit., p. 53.

corps perçu comme ipséité et comme objet. Cette plénitude (ou totalité) s'avère menacée par une étrangeté, une anomalie. En effet, chaque bilan aboutit au même résultat, « my prostate is asymmetrical » (C 8, 54, 119, 199).

Ce diagnostic témoigne de l'ambivalence de Packer, et ce, très tôt dans le roman. C'est d'ailleurs Packer qui le signifie le premier comme pour signaler au lecteur que c'est malgré lui qu'il compose avec l'altérité. La prostate est la seule chose que Packer n'a pas réussi à totaliser, à englober alors qu'elle est en lui C'est le signe intérieur de l'altérité en lui qui promet de lui ouvrir les yeux et d'accueillir l'Autre⁶⁶⁰. Le bilan de santé est bien un premier contact avec « l'extériorité » puisqu'il y a incursion, et quand le Dr. Ingram rassure son patient en lui disant « Let it express itself » (C 45)⁶⁶¹, nous pouvons lire la phrase du médecin littéralement en la glosant par « reconnaissez l'altérité en vous » ou « laissez-vous aller vers les Autres ». « Express » est alors lu comme *ex-primer*⁶⁶², mouvement de sortie vers les autres. De plus le fait que le médecin ne commente pas l'asymétrie de la prostate révèle le caractère bénin de la pathologie : Packer porte en lui — « gestation de l'autre dans le même »⁶⁶³ — les indices d'une potentialité à aller vers les autres, à accepter le truisme que lui révèle Levin : « There's nothing in the world but other people » (C 195). L'ambivalence devient pour ainsi dire la norme de l'humain au sens où celui-ci porte en lui d'emblée sa capacité à accueillir l'autre. Et quand Levin prononce sentencieusement « Your whole waking life is a self-contradiction » (C 190) nous devons comprendre cette phrase littéralement. La contradiction concerne le Moi de Packer. Packer est enfermé dans son égoïsme. Il refuse l'altérité au sein du Même. Il est un sujet qui se contredit dans la mesure où il n'admet pas l'altérité, il la « refoule » — mais elle est pourtant bien là.

Très tôt dans le roman, la mort de Torval (C 146) est annoncée : « He found that Torval's presence was a provocation [which] engaged Eric's sense of his own physical authority, his standards of force and brawn » (C 20). Torval est une menace pour Packer car au lieu d'assurer à Packer son ipséité c'est-à-dire de lui permettre de s'identifier comme un

⁶⁶⁰ « Levin hypostatizes the something pathological in Packer's heart all along », David Cowart, « *The Physics of Language* », *op. cit.*, p. 221.

⁶⁶¹ Bien que cela ne concerne pas la prostate mais une excroissance, nous pouvons légitimement relier asymétrie (l'autre dans le même) et excroissance (mouvement de l'intériorité vers l'extériorité, vers l'Autre) et lire ces deux dissymétries comme les métaphores d'une seule pathologie : l'altérité.

⁶⁶² Levinas fait référence lui-même à la littéralité du verbe « s'exprimer » : « Le sujet dans le Dire s'approche du prochain en s'ex-primant, au sens littéral du terme en s'expulsant hors de tout lieu, n'*habitant* plus, ne foulant plus le sol », Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, *op. cit.*, p. 62. Peut-être cette idée de « n'habitant plus » est-elle perceptible dans *The Body Artist* lorsque Mr. Tuttle est décrit comme « the homeless » (TBA 47).

⁶⁶³ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, *op. cit.*, p. 95.

soi-même, il menace par sa seule présence d'ouvrir un passage vers l'*extériorité*. Le terme « provocation » renvoie par son étymologie à l'« appel ». La présence de Torval constitue, nous semble-t-il, une première induction de l'expérience du *visage*. Torval annonce les prémices d'un « face à face » c'est-à-dire d'une « confrontation » à l'altérité que Benno Levin, à la fin du roman, réitérera : « Torval's passing cleared the night for *deeper confrontation* » (C 148) (nous soulignons). Torval est un indice de la relation d'altérité mais il y a en d'autres tout au long du cheminement de Packer vers l'ultime confrontation⁶⁶⁴. Son nouveau chauffeur, Ibrahim Hamadou, est à cet égard intéressant. Packer a les yeux rivés sur lui, il est comme fasciné par Ibrahim car ce dernier a un œil blessé (C 163-164) — autre stigmatisme de l'a-symétrie. En fixant l'œil d'Ibrahim, Packer semble se rendre compte de l'histoire qui accompagne cette blessure : « There was a story there » (C 170). En affirmant qu'Ibrahim possède sa propre histoire, Packer paraît re-connaître l'altérité de son chauffeur. La dichotomie qu'il établit entre l'œil d'une part et le reste du corps d'Ibrahim nous invite à prendre cette reconnaissance comme une reconnaissance partielle. Ce qu'il décrit comme « alternative self » s'applique à l'œil, non pas à l'être d'Ibrahim dans son entier. Ce que Packer feint de comprendre c'est que ce qui est déstabilisant c'est Ibrahim lui-même parce qu'il est profondément différent — autre. Il nous faudra attendre le passage du bain de foule pour voir et sentir chez Packer une reconnaissance complète envers Ibrahim, « The two men embraced » (C 180) et peut-être une première manifestation de ce que nous pourrions appeler de la « fraternité ». *Fraternité* ou *humanité* qui sera de nouveau évoquée dans le face-à-face final : « There was a sense of warmth, of human involvement » (C 199).

Plus nous avançons dans le récit et plus les indices deviennent fréquents. L'épisode qui a lieu chez le coiffeur Anthony Adubato (C 161-170) en est un. La coupe de cheveux de Packer est un autre signe de la cohabitation du Même et de l'Autre mais cette fois Packer est à l'origine de cette inégalité. Anthony qui se complaît dans la routine — autrement dit, le Même — veut revenir à une stricte égalité : « But let me do the right side at least. So both sides are equal » (C 169). Nous pouvons voir à ce stade comment Packer est tiraillé et oscille entre le Même — « This is what he wanted from Anthony. The same words » (C 161) — et l'autre — « The talk was routine barbershop. [...] After a while he threw off the cape. He couldn't sit here anymore » (C 169). Toute l'ambivalence de Packer est là dans la mesure où le Même est à la fois embrassé et rejeté. L'« obsession » de — et non pas la « conscience

⁶⁶⁴ Même les panneaux semblent indiquer cette confrontation, « A sign reading Collision Inc. » (C 179).

de... »⁶⁶⁵ — l'altérité va grandissante. L'expérience du bain de foule — à la Spencer Tunick⁶⁶⁶ — est très significative (C 172). Une fois de plus, dans cette expérience, Packer semble « goûter » à la relation d'altérité : « He wanted to be here among them, all-body, the tattooed, the hairy-assed, those who stank [...] He was one of them. He was one of the morbidly obese, the tanned and fit and middle-aged [...] He was one » (C 176)⁶⁶⁷. L'unicité de son être lui est révélée dans son rapport aux autres. Il devient un dans et *par* l'altérité⁶⁶⁸. Il est par ailleurs confronté à la pluralité — les diverses foules rencontrées jusque là l'ont été à travers l'habitacle de la voiture — qui est ainsi hissée au rang de norme ou même de *nomos*, celle de l'auto-*nomie*. Cependant, l'interruption est cette fois demandée par le réalisateur, « Cut » (C 177). « Cut » signifie la fin du lien et somme Packer de retourner à lui-même, à « l'intéressement de l'égoïsme »⁶⁶⁹ après ce bain de foule. Mais « Cut » fait également référence à l'incision et à la blessure charnelle qui, en faisant brèche, suggère une entaille dans l'autonomie et l'autarcie de Packer. Il est désormais ouvert à l'extériorité, et cette ouverture n'est pas de son fait⁶⁷⁰. Par ailleurs, cette ouverture occasionnée par la multitude préfigure dans le crescendo des rencontres, la scène ultime avec Benno Levin. La multitude

⁶⁶⁵ Nous voyons toute la difficulté qu'il y a à dire l'imposition de l'altérité sur Packer et Lauren avec le langage courant de la philosophie occidentale qui pense l'être en termes d'ontologie, de vérité et de conscience intentionnelle. Cette difficulté qui s'impose à nous rend compte chez Levinas d'une transcendance de sa propre écriture dans le mouvement qui part de *Totalité et infini* pour arriver à *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Si les différences entre Romano et Levinas sont considérables, Romano invite néanmoins à faire un lien entre l'événement pensé événementialement et la pensée levinassienne de l'« autrement qu'être » : « L'événement est ce qui advient toujours en supplément de l'être (en supplément d'être) : une phénoménologie qui s'attache à le comprendre est une phénoménologie de « l'autrement qu'être » (Levinas) », Claude Romano, *L'Événement et le temps*, op. cit., p. 171.

⁶⁶⁶ Pour Merola cela ne fait aucun doute. Cette scène, avec celle du cortège du rappeur Brutha Fez, historicise le roman : « These scenes each have a historical referent, respectively, the work of photographer Spencer Tunick and the 1997 funeral procession through Brooklyn of rap star The Notorious B. I. G. They are additionally important because they illustrate the technique of implied global cultural circulation DeLillo employs to augment the novel's focus on the localized effects of cybercapitalism », Nicole Merola, « *Cosmopolis* », art. cit., p. 838.

⁶⁶⁷ Nous noterons *a contrario* une des qualités de Packer dont Jane Melman fait l'éloge : « you've never been influenced by the sweep of the crowd. This is one of your gifts » (C 53). Rapport à l'altérité qui contraste nettement avec celui des corps nus vers la fin du roman où Packer se laisse influencer sans pour autant perdre sa subjectivité. Force est alors de constater le changement puisqu'il y a, en somme, accueil et acceptation de l'influence ou plutôt imposition — *persécution*.

⁶⁶⁸ Certains verront peut-être dans cette scène le contraire de ce que nous venons de conclure. « He was one » serait en effet lu comme l'appropriation de la masse des corps par l'unicité de Packer. Nous retomberions alors sur l'idée de totalité, ici renforcée. Cependant, cette expérience est à mettre en relation avec toutes celles qui précèdent. En nous fondant sur la progressivité de l'imposition de l'altérité par Packer, nous pensons que cette expérience ne peut coïncider avec l'idée de totalité.

⁶⁶⁹ Simonne Plourde, *Avoir-l'autre-dans-sa-peau*, op. cit., p. 48.

⁶⁷⁰ Nous reconnaissons bien entendu la dimension tragique du roman qui conduit Packer par une espèce de fatum à accomplir son destin : mourir. Cette grille de lecture que nous n'invalidons pas n'est pas en jeu dans la perspective levinassienne qui nous intéresse ici. Ou alors, il nous faudrait accaparer cette notion de fatum et tricher avec elle en formulant l'idée suivante : l'extériorité du fatum c'est en réalité l'extériorité de l'Autre qui conduit à la rencontre : « nous n'attendons pas seulement, nous sommes attendus ; ce qui nous attend et nous attire est pour nous hors d'attente et hors d'attente — nous n'en sommes pas la mesure. L'événement comble une attente que lui seul pouvait créer. C'est pourquoi la rencontre n'est jamais de mon fait ni de mon ressort », Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 167.

paradoxalement, comme nous le devinons, ne constitue pas le paroxysme de la rencontre bien au contraire. C'est le face-à-face, qui dans tout son dépouillement — Packer a, à ce stade, tout perdu et Levin est littéralement un paria, un marginal — traduira l'acmé de la rencontre comme « épiphanie du visage »⁶⁷¹.

Il nous faut prendre acte du changement qui s'opère chez Packer. C'est en cela que nous pouvons parler de progression. Toute cette progression et cette *obsession* de l'altérité se cherchent et s'affinent, puis sont en quelque sorte refoulées pour être aussitôt reconnues. La totalité s'effrite ou à tout le moins, devient perméable et pénétrable. Porosité de Packer rendue possible par la perte de son empire. Perte dont Packer est seul responsable. L'ambivalence⁶⁷² refait alors surface et nous enjoint à reconsidérer Packer et son comportement vis-à-vis du yen. Car là aussi le yen nous éclaire : au fur et à mesure que Packer emprunte la monnaie japonaise, il constate en même temps l'effondrement de son capital. Or, le sentiment qui anime Packer n'est pas de l'ordre de la crainte ou de la douleur, mais bien de l'apaisement et de la libération, comme si un fardeau avait été retiré de sa dos : « The yen spree was releasing Eric from the influence of his neocortex. He felt even freer than usual » (C 115). La liberté issue d'un processus d'allègement, d'un lâcher de lest qui fait de la place dans Packer et ouvre en lui une capacité démesurée d'accueil. C'est comme un vide qui se fait pour pouvoir accueillir autre chose, une chose *autre*. Il est pour ainsi dire battu en brèche par l'altérité, par l'échec de l'ipséité, et de la totalité. La progression vers l'altérité doit subséquentement être mise en parallèle avec le processus de destitution et d'appauvrissement de Packer. Certes, il lui est désormais possible d'*af-front*-er Levin puisqu'il est *vulnérable*. Il est nu et pauvre. Mais Levin ne le sait pas. Déjà se trame la possibilité de Packer à devenir lui aussi visage pour l'autre. En effet, destitué et dénudé, Packer devient le « Pauvre » dépouillé que le persécuté se doit d'accueillir dans sa demeure.

Dans *Cosmopolis*, Packer se dirige, tant bien que mal, à l'autre bout de New York pour aller chez le coiffeur, mais voit son itinéraire dévié. Toute la complexité de *Cosmopolis* se perçoit dans la difficulté à dire la part de décision et la part de passivité chez Packer. Certes, Packer est mu par une volonté de savoir qui prolonge l'idée de totalité, mais qui va se

⁶⁷¹ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 22, 48, 174.

⁶⁷² Ambivalence sur laquelle nous ne cessons de revenir et qui montre toute la complexité de Packer mais avant tout, toute la complexité qu'il y a à dire les rapports du Même avec l'Autre. Ainsi, nous ne nous contredisons pas quand nous établissons d'une part la propension de Packer à vouloir « assimiler » toute extériorité dans le Même et d'autre part, cette fascination de la différence qui est entrevue — au sens de non-thématisée puisque nous nous plaçons avant la conscience — maintes fois par Packer et dont il ne peut vraisemblablement se défaire.

révéler être par l'appel du visage, quelque chose d'autre qui ne tient pas du savoir ou de la vérité. C'est en cela que Packer n'est pas la source de la rencontre, mais « l'otage »⁶⁷³ du visage. Il doit des comptes à l'Autre. Visage qui se formule immanquablement par l'appel, par la convocation — terme dont les racines (*vox*) renvoient à la voix⁶⁷⁴. Packer est interpellé par Richard qui scande son nom, « the man's voice howling his name [...] ERIC MICHAEL PACKER » (C 181). Là encore, le visage, qui ne se donne pas à voir, est entendu. Packer qui s'entend être nommé, est appelé « à être quelqu'un »⁶⁷⁵. La subjectivité peut désormais commencer, « So it was personal then » (C 181). En entrant chez Richard Sheets, Packer convoqué par l'appel du visage, voit et ne cesse de voir les choses qui constituent le monde — l'expression « he saw » est répétée plusieurs fois (C 186) — mais lorsqu'il tente de repérer Richard, « He tried to spot the subject », il ne voit rien⁶⁷⁶. Il ne voit que des objets mais Richard n'est pas un objet, c'est un sujet : il est « the subject »⁶⁷⁷. À ce moment là, la narration adopte un point de vue différent. Ce n'est plus Packer qui perçoit. Le narrateur omniscient prend la relève, « The toilet door opened and a man came out » (C 186). Richard est, en somme, une « visible invisibilité »⁶⁷⁸, il est présent bien qu'il soit phénoménologiquement absent, et symboliquement il parle le premier, « What are you doing here? » (C 187). C'est une assignation et un commandement⁶⁷⁹ établissant la primauté d'autrui comme source re-donnant à Packer sa subjectivité. Il est intéressant de noter que Packer l'a vu comme objet figurant dans son champ de vision (C 189). En somme, Packer en est encore au niveau de la re-présentation, il est dans une appréhension intentionnaliste de Richard. Il feint de le *re-connaître* dans son altérité, de re-connaître la présence (comme présentation précédant une re-présentation), « Not recognized so much as simply seen » (C 189). Il ignore encore à ce stade Richard comme visage.

Parallèlement, Packer retrouve sa subjectivité dans sa confrontation avec Benno Levin. D'ailleurs, il est intéressant de noter que cette subjectivité est constamment remise en cause.

⁶⁷³ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 14, 18, 158, 164, 193, 201.

⁶⁷⁴ Butler propose l'analyse de la voix chez Levinas ainsi : « the face seems to be a kind of sound, the sound of language evacuating its sense, the sonorous substratum of vocalization that precedes and limits the delivery of any semantic sense », Judith Butler, *Precarious Life*, op. cit., p. 134.

⁶⁷⁵ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 68.

⁶⁷⁶ « l'autre est invisible, dans le sens où il n'est pas donné, que ce n'est pas un objet, qu'il n'est pas représentable, qu'il n'est pas définissable », Augusto Ponzio, *Sujet et Altérité*, op. cit., p. 24.

⁶⁷⁷ « [I]l y a en face de moi quelque chose d'autre qu'un objet, qui ne se présente pas sous la modalité d'une chose du monde », Agata Zielinski, *Levinas*, op. cit., p. 106.

⁶⁷⁸ Augusto Ponzio, *Sujet et Altérité*, op. cit., p. 39-40.

⁶⁷⁹ Levinas parle d'« ordre » : « Je suis comme ordonné du dehors — traumatiquement commandé — sans interioriser par la représentation et le concept l'autorité qui me commande », Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 110. Voir aussi : « [...] non-indifférence à l'égard du prochain où j'obéis comme à un ordre à moi adressé, à un ordre jetant « un grain de folie » dans l'universalité du Moi », *ibid.*, p. 116.

En effet, le rêve d'autarcie de Packer fait des autres de simples accessoires utiles à son entreprise mais cet utilitarisme vis-à-vis des autres laisse peser le doute quant à la subjectivité de Packer. Une des questions fondamentales de *Cosmopolis* est de savoir si oui ou non Eric Packer peut-être vu comme un sujet. Très tôt un doute s'immisce chez le lecteur : « [Packer] felt wary, drowsy and insubstantial » (C 9). Packer remarque par exemple que Torval ne l'appelle plus comme pour lui signifier qu'il n'existe pas réellement : « He'd noticed that Torval had stopped calling him Mr. Packer. He called him nothing now » (C 20). Chez sa maîtresse Didi Francher, Eric semble tellement irréel et immatériel qu'elle ressente le besoin de vérifier son existence, sa présence : « She put a hand to his chest, self-dramatically, to determine he was here and real » (C 25). Tout porte alors à croire qu'à la fin du roman Packer ne pourra pas être plus in-substantiel qu'il ne l'est déjà. Ainsi, Packer ne se dirige pas tant vers sa mort que vers la naissance de sa subjectivité quand il sera contraint de proférer le « me voici ». C'est alors que progressivement le lecteur réhabilitera Packer comme sujet au moment où le doute à son sujet sera contrecarré par la possibilité de voir en Packer, quelqu'un qui doute de lui-même et qui laisse place alors à *autre* chose que lui-même. Le lecteur peut alors entrevoir ce qui pourrait être une trace de subjectivité⁶⁸⁰.

Cette subjectivité naît du contact avec Richard Sheets. L'Autre donne à Packer sa subjectivité. Une phrase tend à confirmer cette idée « Not Eric ; the other, the subject » (C 187). Nous devons considérer cette phrase-clé à la lumière de la philosophie levinassienne. La syntaxe se lit au-delà du simple contexte de la fiction que nous étudions. En effet, la négation « Not » ne dénigre, ni ne nie l'existence de Packer. Elle doit être entendue comme l'élément premier d'une équation. Le mouvement qui part de Packer pour rejoindre le sujet (« subject ») passe nécessairement par l'autre (« the other »). Ainsi la négation n'est pas négation de Packer mais plutôt, une négation de la primauté de Packer, et de son invulnérabilité ou en d'autres termes, la négation de Packer comme origine. Elle pose aussi la négation comme origine (du processus de subjectivation). En revanche, une deuxième lecture, elle, demeure sur le plan de la fiction et c'est la volonté de clarification d'une situation où le Même et l'Autre sont difficiles à identifier, où chacun des protagonistes devient l'*alter-ego* de l'autre⁶⁸¹. Et DeLillo continue d'opacifier ce rapport : « He felt the subject regard him

⁶⁸⁰ L'absence de doute doit être vue ici comme le jeu de l'identité et du même où altérité, extériorité et transcendance sont bannis. Le doute remet en jeu l'altérité en mettant précisément fin au jeu. Le doute en mettant fin au jeu du même ouvre la voie à l'altérité au cœur de l'identité, à la confrontation avec Levin. Levin ne sera alors plus « offline » (C 149) ou « hors jeu » c'est-à-dire là où ne s'exerçait plus la responsabilité.

⁶⁸¹ Le flou syntaxique qui s'opère n'est pas sans rappeler la confrontation entre Humbert Humbert et Clare Quilty : « I felt suffocated as he rolled over me. I rolled over him. We rolled over me. They rolled over him. We

carefully, the other » (C 199). Nous savons que « the other » renvoie à « the subject ». Pourtant, cet exemple brouille les pistes. Compte tenu de l'économie de la phrase, nous sommes tentés de renvoyer « the other » à Eric (« him »). Packer devient alors une figure d'altérité pour Sheets, « the subject ».

« [A]voir-l'autre-dans-sa-peau »⁶⁸² équivaut alors à porter en soi ce qui déjà nous remet en question. Comme nous avons pu le voir, Packer est progressivement *inquiété* par l'altérité jusqu'à la fin du roman où l'Autre le force à entendre l'appel. L'Autre comme visage remet en question la totalité de Packer : « le moi ne se met pas en question, il est mis en question par l'autre [...] mise en crise de la subjectivité, qui se trouve face à l'autre qu'elle ne peut contenir ni assumer et qui pourtant la met en cause »⁶⁸³. Chez le coiffeur, Packer s'endort un instant et rêve de « scenes and wavery faces » (C 166), des visages qui préfigurent l'imminence *du* visage. Dès qu'il se réveille, il parle de la menace (« credible threat ») et témoigne ainsi de son inquiétude. L'« avoir-l'autre-dans-sa-peau » pour Packer signifie que ce dernier porte déjà en lui la contestation de sa totalité. Respectivement, Mr. Tuttle pour Lauren Hartke et Richard Sheets pour Eric Packer « met[tent] en question la spontanéité naïve de l'Ego. Mise en question la plus radicale qui soit »⁶⁸⁴. D'où la notion d'« accusatif » chez Levinas. Accusatif qui est prégnant dans *Cosmopolis* où Sheets profère une accusation à l'encontre de Packer. Cette accusation tenant de l'ordre de la phénoménalité et de l'expérience dans la société — le licenciement de Sheets par Packer — n'est que la transcription métaphorique ou *littérisée*⁶⁸⁵ d'une accusation plus fondamentale⁶⁸⁶ : « être inculpé de ce que je n'ai pas commis, être accusé de ce qui ne trouve pas son principe et sa cause en moi-même : c'est en cela que le sujet est responsable »⁶⁸⁷ ou en citant Levinas lui-même : « [La subjectivité] est un soi-même irremplaçable. Non pas à proprement parler un

rolled over us », Vladimir Nabokov, *Lolita*, New York, Vintage, 1997, p. 299. Nous renvoyons le lecteur à la phrase suivante : « the confrontation would crumble into farce » (C 187). La différence entre *Cosmopolis* et *Lolita* dans leur respective confrontation diverge dans le traitement. *Cosmopolis* semble introduire le sérieux ou à tout le moins, tente de ne pas verser dans la farce. La responsabilité qui naît dans la relation au visage est « gravissime et indé-jouable », Simonne Plourde, *Avoir-l'autre-dans-sa-peau*, op. cit., p. 61. (Cf. également Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 72 et pour le jeu, *ibid.*, p. 129 et note 6, p. 130).

⁶⁸² *Ibid.*, p. 146 (nous soulignons).

⁶⁸³ Emmanuel Levinas, *Altérité et transcendance*, op. cit., p. 13.

⁶⁸⁴ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 116.

⁶⁸⁵ Nous renvoyons le lecteur au méta-discours de Levinas sur l'« autrement qu'être » dans Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 198-199.

⁶⁸⁶ C'est-à-dire au-delà de l'interprétation des rôles d'employeur et d'employé et autrement dit « qu'autrui dans la rectitude de son visage, n'est pas un personnage dans un contexte...[où] le sens de quelque chose tient dans sa relation avec autre chose... le visage est sens à lui seul », Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, op. cit., p. 80-81.

⁶⁸⁷ Augusto Ponzio, *Sujet et altérité*, op. cit., p. 43.

moi installé au nominatif dans son identité, mais d'emblée astreint à... : comme à l'accusatif, d'emblée responsable et sans dérobade possible »⁶⁸⁸.

D'une manière similaire dans *Cosmopolis*, Benno Levin est une espèce de *Döppelgänger*⁶⁸⁹. Benno Levin perd son masque et redevient Richard Sheets. Plus fondamentalement, le masque qui tombe c'est l'identité de Richard comme *conscience de...* qui tombe et met à nu le visage, cet avant de la conscience. Lauren à travers son art, fait de même. La conscience comme phénomène laisse place à la subjectivité qui naît de l'accueil du visage. Enfin, le propos met implicitement en exergue le thème du corps. La question du corps est alors cruciale puisque Lauren, par le *body art*, tente de dire « l'Autre dans le Même »⁶⁹⁰.

12.5. Conclusion

Packer roule inexorablement vers l'autre. Ses rencontres l'ouvrent peu à peu à l'extériorité dont l'ultime manifestation demeure la rencontre avec Benno Levin. Pourtant nous avons vu que la question de l'extériorité était en somme déjà en germe à l'orée du roman avec l'image de la prostate, si bien que nous pouvons dire que symboliquement l'altérité a été révélée. Elle préexistait et la progression du récit nous montre que Packer était d'une certaine manière enfermé dans le déni. La rencontre avec Levin casse l'identité entendue comme totalité, autarcie et hégémonie. En effet, il est possible de voir dans le cheminement la déliquescence et l'obsolescence graduelle du principe de mêmeté qui est remis en cause par autrui. Peut alors commencer l'événement de la relation éthique.

⁶⁸⁸ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 107.

⁶⁸⁹ Richard Sheets est incontestablement une figure du double. Sheets se plaint par exemple de son propre psittacisme. En effet, il est tellement obsédé par Packer qu'il lui semble reprendre les mots de ce dernier, « I must be mouthing his word again » (C 55). C'est, à la lecture minutieuse du roman, en effet le cas. Quand Torval rend compte à Packer d'une menace avérée imminente pour le dissuader de continuer son périple, Packer s'obstine : « But we still want what we want » (C 101). Cette phrase de Packer est presque littéralement reprise par Sheets : « I need what I need badly » (C 153).

⁶⁹⁰ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 146.

CONCLUSION : ALTÉRITÉ DE L'ÉVÉNEMENT / ÉVÉNEMENT D'ALTÉRITÉ

DeLillo reconnaît à l'événement une puissance phénoménale à modifier le cours de l'Histoire et à pénétrer au plus profond du sujet pour l'altérer. Au paradoxe intrinsèque de l'événement — il se retire dans le mouvement même de sa donation — DeLillo rétorque par une fiction qui toujours a le souci de reproduire ce paradoxe. La méticulosité avec laquelle Branch recueille les données affairant à Kennedy et Oswald ne rend en rien l'événement de *Libra* plus compréhensible. Au contraire, nous avons constaté combien la collecte d'informations dans sa saturation même occultait ce qu'elle était censée mettre au jour. Il ne s'agit pas là d'une capitulation face un épistème jugé insondable mais d'une volonté de retranscrire le plus fidèlement qui soit une sorte de défaite épistémologique. Cette défaite prend la forme de l'excès puisque l'événement s'entête à se disperser au moment de son rassemblement pour ensuite provoquer une herméneutique dont la fin ne peut être annoncée. Mais ce que nous nommons défaite ne doit pas nous induire en erreur. C'est précisément en reconnaissant l'altérité absolue de l'événement que DeLillo parvient à retranscrire fidèlement les impasses auxquelles conduisent les analyses de l'événement, et ce faisant, dans la résistance même, à les dépasser discursivement : « En se portant justement là où il défaille, le langage *réalise* son échec. Il est à la fois un deuil qui se fait et un deuil qui ne s'achève pas »⁶⁹¹. Ce paradoxe, c'est en somme l'événement que l'on a dépassé pour qu'il soit perçu comme tel et l'événement tel qu'il peut commencer à apparaître dans l'herméneutique qu'il a ouverte.

La dialectique dans *Underworld* s'incarne dans la balle de baseball qui reproduit les mécanismes de l'Histoire en ce que cette dernière se fonde sur des événements qui, paradoxalement, lui échappe. Ainsi, le voyage fictionnel de la balle marque son expulsion de l'Histoire et son entrée dans l'événement comme devenir, comme altération perpétuelle. Enfin, on a noté que là où l'Histoire et l'historiographie⁶⁹² échouaient, la fiction prenait le relais pour offrir au lecteur une forme de clôture. Cela est vrai pour *Underworld* mais aussi pour *Libra*. Dans *White Noise*, c'est la monstration du nuage toxique comme métaphore d'un événement dont on ne peut faire l'expérience qui informe le récit. Nous l'avons dit dans ce

⁶⁹¹ J.- B. Pontalis, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 195.

⁶⁹² Sauf peut-être si elle joue le jeu de la littérature. Nous pensons au récent ouvrage d'Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

récit l'événement peine à demeurer un phénomène tant la postmodernité le noie et le dissimule dans des discours que les systèmes propagent. L'Histoire, déjà en mauvaise posture face à un événement qui l'ignore, est tout simplement évacuée en devenant un objet marchand. Avec *Point Omega* DeLillo poursuit sa réflexion sur l'Histoire en proposant un événement intime, inexplicable et inexpliqué, qui semble devenir, lorsqu'il est passé au filtre de l'Histoire, d'une évidence troublante et terrifiante.

C'est ensuite l'événement traumatique qui nous a permis de reconduire notre dialectique en insistant sur la problématique de l'expérience de ce dernier par le sujet. En se faisant comme au détriment de la perception du sujet qu'il touche pourtant, le traumatisme, s'il pénètre le sujet, semble le transpercer sans l'avoir touché. La dialectique se formulerait ainsi : l'événement traumatisant s'éprouve dans une forme de nescience vis-à-vis de cette épreuve. Par ailleurs, nous avons pu constater qu'il était impossible pour le sujet traumatisé d'avoir un regard extérieur sur son implication dans le traumatisme. C'est la raison pour laquelle un témoin extérieur, garant d'une certaine manière de la véracité de l'expérience, est nécessaire pour authentifier l'avoir-lieu du traumatisme afin de proposer sa mise en récit. Cette dimension a été entrevue dans *Falling Man* avec Florence Givens qui permet à Keith de recevoir de l'extérieur ce qu'il a vécu de plein fouet à l'intérieur. Dans *The Body Artist*, Mr. Tuttle incarne le traumatisme de la perte pour Lauren afin que le deuil puisse se faire. Il externalise, quoique fantomatiquement, à la fois celle qui reste Lauren, et celui qui est parti, Rey. Pour Nick Shay dans *Underworld*, la chronologie inversée du roman nous menant au moment du crime laisse peut-être entendre que le traumatisme est l'horizon bouché vers lequel le récit s'acheminerait. *The Names* y va de sa propre dialectique mais en y mêlant étroitement la question du langage puisque le traumatisme se présente comme un traumatisme du langage. Lié à une expérience caractérisée par l'absence et le manque, le traumatisme est associé à une présence non seulement artificielle mais excessive. Il résulte de ce déni que le traumatisme se creuse davantage. Il faudra attendre les effets salutaires de la mise en récit favorisée par les Axton, père et fils.

La thématique de la rencontre nous a fourni le lien entre altérité et événement. La structure de certains romans de DeLillo appelle une conceptualisation de l'Autre, et de l'altérité plus généralement. En effet, l'architecture de *Underworld*, *Cosmopolis* ou *Falling Man* nous invite à considérer ces romans comme des figurations de *rencontre*, presque

visuelles pour certaines⁶⁹³, de l'altérité entendue comme événement. Nous partirons d'une remarque d'Aron Smith qui note :

Firstly, there are structural similarities to certain of DeLillo's more recent novels, notably *Libra*, *Underworld*, *Cosmopolis* and *Falling Man*, that reveal a formalistic desire on the author's part to provide a self-contained and harmonious narrative whole. All four novels contain two overlapping timelines, one dominant, one dormant but resurfacing periodically for a few pages.⁶⁹⁴

Si comme nous l'avons postulé l'Autre est toujours déjà là, la structure formelle laisse entrevoir la promesse d'une rencontre à venir qui fera événement, et ce faisant, bouleversera et reconfigurera le récit. L'événement de l'altérité est envisagé comme une subjectivité toujours déjà précédée ou hantée par l'Autre. C'est en ce sens que dans *Cosmopolis*, DeLillo impose la présence d'autrui en suggérant que l'altérité vers laquelle Packer tend à son insu, lui préexiste sous la forme d'un excès qu'il porte en lui. De la même manière, *The Body Artist* s'ouvrirait sur un dialogue entre Lauren et son mari dans lequel un surplus déjà s'annonçait. Les premiers mots retentissent comme la reconnaissance d'une imposition à dire mais à ne pas savoir quoi dire : « I want to say something but what » (*TBA* 8). C'est à la fiction de trouver comment traduire le Dire de ce dit.

Le concept d'événement, ainsi esquissé, nous devons nous pencher sur la question connexe de la temporalité. Nous avons tenté autant que faire se peut de dissocier ces deux notions en laissant jusqu'à présent la question du temps en suspens. Cependant, l'analyse de la scène du meurtre dans *Underworld* a laissé entrevoir des pistes de réflexion sur le lien entre temporalité et événement, notamment en ce qui concerne l'événement traumatisant. La relégation du crime à la fin de l'œuvre comme nous le laissions entendre précédemment trahit un schéma temporel qui fait question : comment l'événement passé peut-il devenir l'horizon futur ? S'agit-il simplement d'une inversion de la ligne du temps ? Et si oui, quelles sont les conséquences sur le présent ? Et si Nick Shay s'en retourne à la fin du récit à son traumatisme, ne pouvons-nous pas dire qu'il évolue dans une temporalité suspendue et achrone ? Et une telle temporalité est-elle l'apanage de l'événement traumatisant ou se rencontre-t-elle dans les autres acceptions de l'événement que nous avons proposées ? Telles sont les questions auxquelles nous allons tenter de répondre dans la deuxième partie.

⁶⁹³ Nous pensons principalement aux pages noires d'*Underworld* qui font clairement apparaître sur la tranche du livre le découpage du roman.

⁶⁹⁴ Aaron Smith, « Poetic Justice », art. cit., p. 242.

DEUXIÈME PARTIE : ÉVÉNEMENT ET TEMPS

How deep is time? How far down into the life of matter
do we have to go before we understand what time is?
Don DeLillo⁶⁹⁵

L'événement est l'ostensoir du temps.
Claude Romano⁶⁹⁶

Whoever is writing a novel has a very acute sense of time.
Don DeLillo⁶⁹⁷

⁶⁹⁵ (U 222).

⁶⁹⁶ Claude Romano, *L'Événement et le temps*, *op. cit.*, p. 181.

⁶⁹⁷ (CDD 116). L'auteur a par ailleurs un certain pouvoir sur le temps : « De plus, écrire vous force à imaginer une autre temporalité : un temps où le futur existe. Les romanciers touchent ce futur-là, même s'ils le transforment ensuite en quelque chose de personnel, et surtout se servent de cette idée du futur dans un contexte fictionnel », Hubert Artus, « DeLillo : "La bonne littérature se construit contre le pouvoir" », *Rue 89* (1^{er} novembre 2010). Accès en ligne le 27 septembre 2014. URL : <http://blogs.rue89.nouvelobs.com/cabinet-de-lecture/2010/11/01/delillo-la-bonne-litterature-se-construit-contre-les-gouvernements-173>

INTRODUCTION : ÉVÉNEMENT, TEMPORALITÉ, TEMPORALISATION

La question de l'événement est corrélée à celle du temps, et il n'aura pas échappé au lecteur que nous avons côtoyé cette thématique dans les pages qui précèdent et ce, à plusieurs reprises. Nous avons par exemple pu observer que la datation⁶⁹⁸ de l'événement était bien loin de clore et la question de l'événement et celle de sa temporalité. Cette dernière ne saurait être problématique s'il nous suffisait de la cantonner à la date dudit événement. L'événement « n'est pas datable : il ne s'inscrit pas tant *dans* le temps qu'il n'*ouvre* le temps, ou le *temporalise* » écrit Romano⁶⁹⁹. En effet, que disons-nous sur la temporalité de l'événement, ou même sur l'événement en tant que tel, lorsque nous le repérons dans la chronologie de l'histoire de l'humanité ?⁷⁰⁰ Comment la simple datation de l'événement pourrait-elle épuiser à elle seule tout discours autour de l'événement dans son rapport au temps ? Suffit-il de proférer la date tragique du « 11 septembre »⁷⁰¹ pour confirmer son avoir-lieu dans l'Histoire de manière exhaustive, fidèle et objective ? Faut-il en préciser les heures exactes ?⁷⁰² Suffirait-il donc simplement de changer d'échelle ? Si la date tente d'indiquer rupture historique, hiatus épistémique, traumatisme culturel, quel que soit le libellé que nous lui

⁶⁹⁸ La date donne l'illusion de l'origine : « Une date marque la singularité : ceci est arrivé en tel lieu, non seulement à tel moment mais en tel lieu. En français on dit « daté de », et cela signifie aussi l'origine locale. Donc la date est la marque d'une singularité, d'un ceci temporel et spatial. Et c'est dans la date que l'on veut garder cette trace de cette unicité irremplaçable », Jacques Derrida, *Points de suspension* (Entretiens choisis et présentés par Elizabeth Weber), Paris, Galilée, 1992, p. 391. Mais la date est aussi affaire de croyance : « La *croyance*, le phénomène du *crédit* et de l'*accréditation*, voilà une dimension essentielle de l'évaluation, de la datation », Jacques Derrida, « Auto-immunités », art. cit., p. 138.

⁶⁹⁹ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 64-65.

⁷⁰⁰ Nous pensons ici à la notion de « *moment axial* » qui n'est pour Ricœur « ni un instant quelconque, ni un présent, quoiqu'il les comprenne tous les deux [...]. À partir du moment axial, les aspects cosmiques et psychologiques du temps reçoivent respectivement une signification nouvelle. [...] *L'originalité que le moment axial confère au temps calendaire autorise à déclarer celui-ci « extérieur » au temps physique comme au temps vécu* », Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 196-195 (nous soulignons).

⁷⁰¹ Walker remarque : « Writing in the aftermath of September 11 (will it ever again be necessary to specify a year ?) », Joseph S. Walker, « A Kink in the System: Terrorism and the Comic Mystery Novel », *Studies in the Novel* 36.3 (Automne 2004), 336-351, p. 336. Amfreville explicite l'omission de l'année : « il est significatif que la référence ait universellement supprimé l'année après le jour et le mois qui signalent l'événement, lui conférant ainsi toujours une valeur de commémoration plus que d'inscription historique, à l'instar, par exemple, des dates de fêtes nationales », Marc Amfreville, *Écrits en souffrance*, op. cit., p. 134.

⁷⁰² Cela n'est pas sans poser problème sur la question connexe de la commémoration. Cette note d'Ismail montre bien que la commémoration faisant nécessairement abstraction de l'année 2001, s'évertue à rejouer dans le détail la temporalité de l'événement commémoré : « Le lauréat [du mémorial pour le 11 septembre] Libeskind a accentué l'effet d'événement du 11 septembre en l'immortalisant spatialement, par la création d'une placette, ensoleillée dans sa totalité tous les 11 septembre entre 8h45 (moment de l'impact du 1^{er} avion) et 10h26 (moment de l'impact du 2^{ème} avion) », Dorra Ismail, *La pensée en architecture au « risque » de l'événementialité* (Préface de Youssef Sedik), Paris, L'Harmattan, 2009, p. 248.

conférons, cette césure⁷⁰³ exige que soient posés respectivement un avant et un après 11 septembre⁷⁰⁴. Pourtant, si le rift est incontestable, il n'en demeure pas moins problématique. Considérant le projet de l'entreprise terroriste qui précède nécessairement le jour J, n'est-il pas possible, ou à tout le moins légitime d'avancer que le 11 septembre précède sa propre date ? N'est-il pas déjà là d'une certaine manière le 10 septembre et tout autant avant ? Pareillement, il semblerait tout aussi légitime d'affirmer que le jour J ne cesse de demeurer et de perdurer au-delà de la date qui prétend le consigner⁷⁰⁵. En effet, DeLillo note l'atemporalité : « This catastrophic event changes the way we think and act, moment to moment, week to week, for unknown weeks and months to come, and steely years » (RF 33). Webb souligne parfaitement le hiatus entre la stabilité numérique et nominale de la date⁷⁰⁶ et l'ouvert de ce qu'elle recouvre supposément, ou plutôt de ce qu'elle n'est justement pas en mesure de recouvrir :

[D]espite the name of the event—September 11—its temporal identity remains an open book. It happened on that day, but was coming into occurrence long before; It happened on that day, and yet it continues, not only in the process of mourning experienced by the bereaved, or in the financial impact of the loss of the buildings and of the cost of the wars, but also in the ongoing military conflicts, and in the ongoing intervention in the lives of citizens and visitors to the US and associated states⁷⁰⁷.

En recourant à l'image du livre ouvert qui nous rappelle que l'événement n'en a pas fini d'être écrit, qu'il est en perpétuelle écriture⁷⁰⁸, Webb nous offre l'occasion de revenir sur l'opération de reconstruction herméneutique de l'événement dont la caractéristique d'« inachevabilité »⁷⁰⁹ nous contraint à la mesurer à la question de la temporalité. C'est peut-être en effet ici que pourraient débiter nos interrogations sur le temps vis-à-vis de l'événement. Nous avons montré que les événements dans la fiction de DeLillo défiaient toute représentation, en faisant toujours, d'une manière ou d'une autre, la part belle à une incontournable altérité. C'est à cette intrinsèque altérité qu'il nous faut imputer d'abord notre éternel retard sur lui, retard qui sonne notre impossible concomitance avec l'événement alors

⁷⁰³ « shattering break or caesura in experience », Dominick LaCapra, *Writing History*, op. cit., p. 186.

⁷⁰⁴ Même une expression anodine comme l'« Après 11 septembre » mérite une certaine attention. Cf. Julien Fragnon & Aurélie Lamy, « L'Après-11 septembre ou l'étiologie d'un monde qui change. Unicité sémantique et pluralité référentielle », *Mots. Les langages du politique* 87 (2008). Accès en ligne le 1^{er} septembre 2014. URL : <http://mots.revues.org/12322?lang=en>

⁷⁰⁵ « La portée d'un événement dit la persistance de ses effets loin de sa source », Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 315.

⁷⁰⁶ Voir à ce sujet le chapitre « September 11 » de Marc Redfield, *The Rhetoric of Terror. Reflections on 9/11 and the War on Terror*, New York, Fordham University Press, 2009, p. 16-22.

⁷⁰⁷ Jen Webb, « Fiction and Testimony », art. cit., p. 97-98 (nous soulignons).

⁷⁰⁸ « Time, after the September 11 attacks, can no longer be simple and linear. Instead the absolute power of the event, and indeed the compulsion to talk, think, and write about the event, renders time nonlinear », James Gourley, *Terrorism and Temporality*, op. cit., p. 83.

⁷⁰⁹ Jean-Luc Marion, *Étant donné*, op. cit., p. 319.

même qu'il (nous) arrive dans la mesure où « quand il « se produit » ou commence à se produire, nous n'en sommes déjà plus contemporains »⁷¹⁰. DeLillo identifie avec clairvoyance ce retard lorsqu'il analyse les attentats du 11 septembre : « This was so vast and terrible that it was outside imagining even as it happened. *We could not catch up to it* » (RF 39) (nous soulignons). L'événement met par conséquent en échec toute temporalisation « classique », c'est-à-dire linéaire et strictement chronologique. Il rend de fait toute explication étiologique caduque⁷¹¹ puisque une telle hiérarchisation présuppose une temporalité en rapport avec la causalité : « De l'événement, on ne peut dire qu'une chose, qu'il a sa cause en lui-même, c'est-à-dire, en toute rigueur, qu'il n'en a pas »⁷¹². C'est pourquoi le continuum temporel habituel — ce que Michel Ribon nomme « le temps horizontal »⁷¹³ — pour penser l'événement n'est plus adéquat. Comment pourrait-il en être autrement alors même que le présent est remis en question : « Débordant essentiellement le présent de son effectuation, l'événement ne s'accomplit jamais au présent, ne se *présente* jamais sous un horizon temporel »⁷¹⁴. Il s'en suit que l'ordonnancement temporel passé/présent/futur de *Chronos* s'en trouve sévèrement sapé.

Force est de reconnaître que le bouleversement de la trame temporelle à l'œuvre du point de vue phénoménologique n'est pas exempt de l'événement considéré dans sa dimension traumatique. Dans la mesure où l'événement traumatique remet en question les modalités de « saisie expérientielle »⁷¹⁵ de l'événement, nous l'avons vu, c'est la temporalité toute entière en tant qu'elle a nécessairement partie liée à l'expérience qui est foncièrement bousculée. Le rapport ô combien problématique entre le choc et son inscription chez le sujet problématise le temps car si le sujet est lui-même *dans* le temps, il semble que le traumatisme ouvre une autre temporalité (une temporalité *de* l'autre ?), ou à tout le moins, concurrence la temporalité telle que nous l'entendons communément⁷¹⁶. En outre, ce rapport problématique dérègle et dérégule la perception du temps pour le sujet qui subit le trauma dans ce que nous sommes contraints d'appeler *l'après* de son arrivée même si nous verrons qu'un tel terme

⁷¹⁰ Claude Romano, *L'Événement et le temps*, op. cit., p. 174.

⁷¹¹ L'étiologie, quoique possible à l'endroit du « fait intramondain », n'en est pas moins problématique d'un point de vue herméneutique : « si l'explication de tout fait intramondain singulier est toujours possible *en droit*, elle demeure, *en fait*, inépuisable, dans la mesure où elle fait intervenir une multiplicité de causes dont il est impossible d'embrasser l'infinité », Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 57.

⁷¹² Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 59.

⁷¹³ Michel Ribon, *Esthétique de la catastrophe, essai sur l'art et la catastrophe*, Paris, Kimé, 1999, p. 9.

⁷¹⁴ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 65.

⁷¹⁵ Claude Romano, *L'Événement et le temps*, op. cit., p. 193.

⁷¹⁶ « the missing of this experience, the fact that, not being experienced *in time*, it has not yet been fully known », Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*, op. cit., p. 62. Herman écrit quant à elle : « as if time stops at the moment of trauma », Judith Lewis Herman, *Trauma and Recovery*, op. cit., p. 37.

pose question. Un des exemples les plus notoires de ces dérèglements est celui de *l'après-coup*⁷¹⁷ — soit le concept de « *Nachträglichkeit* »⁷¹⁸ — qui « brouille notre représentation commune du temps ; [...] il ne se contente pas d'inverser la chronologie, il la désordonne »⁷¹⁹. L'après-coup sème le trouble dans la temporalité puisque ce qui advient après l'événement agit sur ce qui est advenu avant et le « transforme »⁷²⁰. Là aussi la hiérarchie causale⁷²¹ est défaite. Une dynamique dérégulatrice du temps similaire est à l'œuvre dans le trauma, qui bien que passé, refait surface, revient sous la forme du cauchemar ou sous la forme de répétitions plus ou moins conscientes. Dans ces deux exemples le temps est bel et bien « sens dessus dessous »⁷²² puisque le passé traumatique ne peut raisonnablement être relégué uniquement à une dimension purement passé ou absolument révolue.

Si le temps sensible est hors des gonds, le temps narratif ne pourra que s'aligner dans ce désalignement ou cet écart que constitue ce bouleversement. Autrement dit, le dérèglement de l'expérience ne saurait laisser indemne le temps dans lequel elle prend place : « Novelists have frequently found that the impact of trauma can only adequately be represented by mimicking its forms and symptoms, so that temporality and chronology collapse, and narratives are characterised by repetition and indirection »⁷²³. Nous avons également pu le constater avec l'événement traumatisant notamment lorsque nous nous sommes penchés sur la scène originelle du meurtre de George Manza dans *Underworld*. L'impossibilité d'isoler le moment-origine rend caduque toute chronologie et toute explication étiologique. Le

⁷¹⁷ Laplanche et Pontalis le définissent de la manière suivante : « ce n'est pas le vécu en général qui est remanié après-coup, mais électivement ce qui, au moment où il a été vécu, n'a pu pleinement s'intégrer dans un contexte significatif. Le modèle d'un tel vécu est l'événement traumatisant », Jean Laplanche & J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 34.

⁷¹⁸ Le terme allemand est de Freud. En français, il est question d'« après-coup ». En anglais, nous aurons trouvé, au fil des lectures, diverses terminologies comme « deferred action », « retrodetermination », « afterwardness », « belatedness » ou encore « aftereffectiveness ». Certaines de ces appellations, « deferred action » par exemple prêtent à confusion : « L'idée d'action différée implique la notion de déterminisme psychique, de décalage entre la stimulation et la réponse, ce qui suggère l'idée d'une décharge retardée. La notion freudienne de *Nachträglichkeit* va dans la direction opposée. Elle n'indique pas un décalage, un délai entre l'action et la réaction, mais au contraire un événement qui, dans l'acte de sa propre énonciation, réinvestit une inscription passée et acquiert le statut de révélation. Ce qui se passe « après » transforme ce qui l'a précédé », Paola Mielicite, « Les temps du traumatisme », *Actualités de l'hystérie*, Toulouse, Eres, 2001, p. 2. Cité dans Amfreville, *Écrits en souffrance*, op. cit., p. 75. Pour une distinction entre la notion de *deferred action* de Strachey et l'*après-coup* freudien se reporter à l'ouvrage de Jacques André, *Le désordre du temps*, op. cit., p. 17.

⁷¹⁹ Jacques André, *Le désordre du temps*, op. cit., p. 25. Voir également Jean Laplanche & J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 33.

⁷²⁰ Jacques André, *Le désordre du temps*, op. cit., p. 25-26. « L'après-coup est un trauma, et s'il n'est pas simple répétition c'est qu'il contient des éléments de signification qui ouvrent, à la condition de rencontrer une écoute et une interprétation, sur une *transformation du passé* », *ibid.*, p. 28 (nous soulignons).

⁷²¹ André parle du bouleversement du « causalisme rudimentaire (du passé au présent) », *ibid.*, p. 36.

⁷²² *Ibid.*, p. 17.

⁷²³ Anne Whitehead, *Trauma Fiction*, op. cit., p. 3.

raisonnement de Nick ne mène à « rien »⁷²⁴ ; quoi qu'il fasse, le point-origine se retire inlassablement à toute saisie et condamne Nick à la hantise. « [A]pparaître, disparaître, réapparaître »⁷²⁵ tel pourrait être, quoique schématiquement, le mécanisme de l'événement traumatisant. Cette équation, pour le moins chronologique, traduit toutefois l'échec de toute velléité de mise en ordre et de successivité. Rivée à l'axe syntagmatique, notre conceptualisation échoue là où la littérature réussit alors même qu'elle ne peut faire l'économie de ce même axe.

⁷²⁴ Notons, en passant, qu'il s'agit là d'un vocable usé par Romano pour qualifier, statiquement, l'événement : « L'événement surgit de rien : il est le manifeste-à-partir-de-rien, le manifeste-à-l'avancée-du-rien. [...] Le rien advient dans l'événement comme le mode même de sa monstration, sous le signe de la nouveauté. Le rien « est » la nouveauté même de l'événement *comme événement* », Claude Romano, *L'Événement et le temps*, *op. cit.*, p. 171-172.

⁷²⁵ Nous empruntons la triade que Ricœur utilise pour caractériser la reconnaissance. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 556.

CHAPITRE 4 — DISRUPTIONS TEMPORELLES

L'événement est derrière nous, il est *toujours déjà* derrière nous et ce, par un « retard structurel »⁷²⁶, étant donné que « c'est l'événement même qui est prospectif, en précession sur soi et accessible uniquement à partir de son avenir »⁷²⁷. Tel est le premier constat temporel de l'événement qu'il nous faut établir. De ce retard constitutif, nous nous positionnons nécessairement après lorsqu'il se réalise ou, pour reprendre le terme de Dominique Rabaté, « s'irréalise » :

L'événement s'irréalise mais c'est parce que le roman fait entendre la paradoxale dynamique qui régit tout événement véritable : un vide interne l'habite, une force d'écartement le sépare immédiatement de lui-même, lui permettant par cette différence de produire du futur, d'être événement pour le futur, en souffrance de sens. L'événement ne prend sens qu'après, lorsqu'il devient tel depuis le futur qui le nomme⁷²⁸.

Si son sens lui vient du futur, cela signifie bien que l'événement pose problème au présent, qu'il échappe au présent qui le voit advenir. Nous voudrions explorer dans les pages qui suivent les conséquences de ces enjeux sur l'écriture. Comment DeLillo retranscrit-il « le sursis constitutif avec lequel [l'événement] se déclare »⁷²⁹ et d'après lequel il « acquiert seulement, après-coup, sa figure ou sa stature d'événement »⁷³⁰ ? Comment rend-il compte du brouillage temporel qu'il produit ? Nous allons voir que si l'événement dérègle le temps, la fiction de DeLillo n'est pas en reste pour donner corps à ces dérèglements.

13. *FALLING MAN* : RETARD ET APOSTÉRIORITÉ

13.1. « In the Ruins of the Future »

En intitulant son essai « In the Ruins of the Future », DeLillo met en exergue un chamboulement temporel. Comment les ruines, parangon du passé, pourraient-elles provenir du futur, lui qui, par définition, n'est pas encore ? Comment l'effet qu'est la ruine pourrait-il advenir d'une cause qui n'a pas encore eu lieu ? L'oxymore « les ruines du futur » condense donc le paradoxe qui informe le concept d'événement. Nous le voyons, cette formule dense de sens dit en réalité la ruine de la chronologie et de la causalité. Cette formule est à plusieurs

⁷²⁶ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 86.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 88.

⁷²⁸ Réalisation et irréalisation rejoignent notre dialectique du voilement et du dévoilement, de celle du rassemblement et de la dispersion ou encore de l'apparition et de la disparition. Dominique Rabaté, « Événement et traumatisme », in Pierre Glaudes & Helmut Meter (Dir.), *Le sens de l'événement dans la littérature française des XIXe et XXe siècles*, Bern, Peter Lang, 2008, 169-178, p. 177.

⁷²⁹ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 286.

⁷³⁰ Claude Romano, *L'Événement et le temps*, op. cit., p. 191.

entrées. Nous devons d'abord entendre l'expression littéralement : les attentats ont barré⁷³¹ tout accès à l'avenir d'une fumée épaisse mortifère qui ne permet pas d'envisager de jours meilleurs⁷³². « Les ruines du futur » sont tout bonnement la *ruine du futur* ou le *futur ruiné* ; la formule est l'expression d'une obstruction du futur. Mais le 11 septembre a également sonné le glas du futur dont il ne reste que des restes. Le futur, dans l'essai de DeLillo, est incarné par la technologie — « the thrust of our technology » (RF 33) — une technologie qui s'est d'une certaine manière retournée contre elle-même⁷³³, et qui de fait, cesse de nous projeter vers l'avenir. Pour le dire autrement, l'avenir se lit dans les ruines qu'il a engendrées. Or, que sont les ruines sinon les traces du passé ? Il faut par conséquent penser, une fois de plus, une logique paradoxale à partir de laquelle se retourner pour contempler les restes et les traces du passé c'est, dans le même mouvement, regarder vers l'avenir, à moins que diriger son regard vers l'horizon du futur ne revienne à contempler le passé ? Enfin, l'expression sous-tend clairement l'irruption du passé par le truchement de sa figuration la plus excessive, la ruine, dans une nation toute entière happée par le futur au point d'en oublier son passé, de l'éradiquer. *Falling Man* met en œuvre cette illogique tension entre futur et passé puisque de la source des ruines où le récit « commence » en retard (*inéluctablement en retard*, comme nous le verrons), nous nous acheminons — mouvement dont il est tacitement attendu qu'il soit prospectif — vers davantage de ruines : « The narrative ends in the rubble » (RF 34). Autrement dit, l'avenir du récit est la ruine de son origine irrécupérable. Récit ruiné par les vestiges dont il procède et vers lesquels il tend : « The only *light* was *vestigial* now, the *light* of what comes after »⁷³⁴ (FM 246). *Falling Man* suggère la disruption du temps dès la deuxième page : « He kept on walking. There were the runners who'd stopped and others veering into sidestreets. Some were walking backwards, looking into the core of it, all those writhing lives back there, and things kept falling, scorched objects trailing lines of fire » (FM 4). La scène est certes le spectacle du désordre mais c'est visuellement le spectacle d'un dessin où la ligne continue et horizontale du temps a éclaté pour laisser place au temps arrêté, au retour en arrière, à l'écart, au zigzag, à la surprise de la verticalité qu'évoque la chute.

⁷³¹ « no vision of the future emerges », Clemens Spahr, « Prolonged Suspension: Don DeLillo, Ian McEwan, and the Literary Imagination after 9/11 », *Novel: A Forum on Fiction* 45.2 (2012), 221-237, p. 222.

⁷³² Jacques Derrida, « Auto-immunités », art. cit., p. 149.

⁷³³ « Relatedly, but touching a deeper level, DeLillo suggests that this insistence of the future comes from the *hubris* of calculative techno-scientific rationality, whose overwhelmingly successful powers of prediction and control have rendered the future, from the point of view of human knowledge and human doubt, the equivalent of the past », Adam Thurschwell, « Writing and Terror », art. cit., p. 287.

⁷³⁴ DeLillo joue sur l'ordre et le désordre du temps. Si le sens dit bien un désordre du temps, l'ordonnement syntagmatique maintient l'ordre passé/présent/futur avec la séquence suivante « vestigial »/« now »/« after ». Il parvient dans cette phrase à faire cohabiter deux temporalités contradictoires.

L'essai n'est pas seulement le moment où DeLillo prend la parole pour discourir de l'événement, il est *concomitamment* — mais d'une concomitance que nous nous devons de qualifier de nécessaire tant elle est consubstantielle à l'événement — condamné à discourir sur le temps. Dès le début de l'essai, DeLillo identifie trois directions temporelles. D'abord vient le cybercapital qui nous propulse toujours plus vite dans le futur et nous prive de présent. Opposé à cette course frénétique vers le futur, DeLillo mentionne les mouvements altermondialistes de Seattle (1999), Prague (2000) et Gênes (2001) qui voulaient mettre un terme à cette frénésie, ou à tout le moins, la ralentir. (Ces deux aspects seront évalués lorsque nous nous pencherons sur le cas de *Cosmopolis*). Enfin, les terroristes du 11 septembre souhaitaient quant à eux nous ramener au passé ou, plus exactement, redonner au passé une dimension présente. Ce retour vers le passé est symbolisé par le retournement de la flèche du temps : « there was the huge antenna falling out of the sky, straight down, blunt end first, like an arrow moving backward in time » (RF 39).

Le télescopage des temporalités passé et futur — « Two forces in the world, past and future » (RF 40) — tend également à illustrer la théorie huntingtonienne du « choc des civilisations »⁷³⁵. DeLillo s'avance dans des thèses manichéennes dont les contours hermétiquement lisses posent et opposent d'une part, l'Orient et son archaïsme, sa barbarie⁷³⁶ et ses frustrations et d'autre part, l'Occident et son futurisme⁷³⁷, sa technologie, son humanisme⁷³⁸. Ce binarisme malheureux donne paradoxalement crédit au discours patriotique et sécuritaire de l'État comme le déplore à raison Randall : « the novelist interprets the events in such stark opposition (and perhaps, unwittingly, reflects the language used by the Bush administration) »⁷³⁹. C'est ce même discours que DeLillo démontrera dans *Point Omega*. *Falling Man* retranscrit cette dynamique en faisant de la ruine à venir le passé diégétique propulsé par les terroristes. Le mouvement vers le passé initié par les terroristes dans l'essai — « The terrorists of September 11 want to bring back the past » (RF 34) — est transposé dans le roman par l'attentat perpétré par Hammad qui propulse le lecteur dans le passé : il y a d'abord la présentation de l'événement au lecteur qui est plongé dans l'événement juste passé, dépassé même dès l'ouverture du roman et il y a, de surcroît, le retour de l'événement

⁷³⁵ Samuel P. Huntington, *The Clash of Civilizations or the Remaking of World Order* [1996], New York, Simon and Schuster, 2007, p. 209. Ce que confirme Boxall, Peter Boxall, *Since Beckett. Contemporary Writing in the Wake of Modernism*, London and New York, Continuum Literary Studies 2009, p. 170.

⁷³⁶ « the future has yielded, for now, to medieval expedience, to the old slow furies of cutthroat religion » (RF 37).

⁷³⁷ « the high gloss of our modernity » (RF 33).

⁷³⁸ « our tradition of free expression and our justice system's provisions for the rights of the accused » (RF 34).

⁷³⁹ Martin Randall, *9/11, op. cit.*, p. 27.

traumatique du passé qui en revenant signifie son refus de passer et montre qu'il se répète de manière compulsive. Voilà comment Versluys analyse cette scène :

In including the synoptic story of Hammad's actions, DeLillo has extended his narrative to include both the cause and effect of the terrorist attacks. The paradox is that the cause, necessarily predating the attacks, involves a future-oriented inclination, whereas the effect, postdating the attacks, consists mainly of an unbreakable cathexis to the past. Clearly, the structure of the novel embodies this paradox. The last scene of the novel is a graphic description of Keith's foundational moment. It reveals in full detail the trauma that has been lurking underneath the surface all along. As a scene of revelation, it goes back to the origin and thus provides closure, but of the claustrophobic kind⁷⁴⁰.

Le paradoxe que souligne Versluys trahit bien la temporalité chaotique, sinon inversée, de l'événement traumatisant et le dérèglement étiologique qui l'accompagne. Plus fondamentalement peut-être, ce paradoxe pointe selon nous la dynamique temporelle de tout événement digne de ce nom — c'est-à-dire de tout événement entendu *événementialement* — qui confond son commencement et sa fin. Alors que le récit du terroriste Hammad s'achève, le récit de Keith lui, pour ainsi dire, commence. Or il commence à la fin ou *dans* la fin. Il commence pour se clore intimant de fait que le télescopage des récits du bourreau et de sa victime concentre le télescopage de l'*archè* et du *telos*, de la cause et de l'effet, de l'avant et de l'après à tel point que la logique binaire des concepts s'effondre. Fin et commencement sont comme superposés, tellement intriqués qu'ils en deviennent indistincts. Telle est l'écriture de l'événement et de son temps.

13.2. Retard, apostériorité, latence

Par delà son inappropriabilité⁷⁴¹ et sa contestation d'une origine qui le verrait arriver, l'événement nous place d'emblée postérieurement à lui. Nous accusons un retard sur lui et il a, *de facto*, toujours une longueur d'avance. Dès la toute première phrase de *Falling Man* la collision a déjà eu lieu, nous nous trouvons dans l'après comme en témoigne la pluie de

⁷⁴⁰ Kristiaan Versluys, *Out of the Blue*, *op. cit.*, p. 46.

⁷⁴¹ Nous pouvons dire que dans la mesure où l'essai tente de dire l'événement qui, nous l'avons dit, est qualifié par l'excès, il est en définitive tout à fait cohérent qu'il hérite lui aussi de ce même attribut. Randall qui, selon nous, offre l'analyse la plus rigoureuse de « In the Ruins of the Future » tant dans ses travers que ses forces, le décrit ainsi : « The essay moves between many differing registers: from journalistic to novelistic, from critical analysis to autobiography, from political polemic to personal reflection », Martin Randall, *9/11*, *op. cit.*, p. 26. Par ailleurs, l'essai illustre parfaitement l'intrication des dimensions à la fois publiques et privés de l'intellectuel que Saïd a bien mise en lumière : « There is no such a thing as a private intellectual, since the moment you set down words and then publish them you have entered public world. Nor is there *only* a public intellectual, someone who exists just as a figurehead or spokesperson or symbol or cause, movement, or positions. There is always the personal inflection and the private sensibility, and those give meaning to what is being said or written », Edward Saïd, *Representations of the Intellectual*, *op. cit.*, p. 12.

cendres et de fumée : « falling ash » (*FM* 3)⁷⁴². Aussi, le roman s'ouvre-t-il dans un *déjà-après*⁷⁴³ de l'événement signifiant au lecteur qu'il est déjà trop tard et marquant le refus assumé d'une non-présentation de l'origine si tant est que pareille chose existe :

quand l'événement s'« est produit », il est déjà trop tard, nous ne sommes jamais contemporains de son effectuation, nous ne nous pouvons en faire l'épreuve que quand elle a déjà eu lieu, et c'est pourquoi l'événement en son événementialité n'advient que selon le secret de sa latence⁷⁴⁴.

Commencer à écrire sur le 11 septembre c'est être déjà en retard par rapport à l'événement, c'est être, au-delà du caractère nécessairement *retardataire* de la fiction, dans une implacable postposition : « La catastrophe de New York et de Washington ne devient possible qu'après qu'elle a eu lieu, son idée même est tout à la fois probable et impossible, idée complexe et contradictoire qui persiste jusqu'à la date fatale »⁷⁴⁵. Ce retard ne peut être comblé — malgré le caractère prophétique que bon nombre de journalistes et de critiques prêtent à une grande part de l'œuvre delillienne, don de prophétie que DeLillo n'aura eu de cesse de réfuter⁷⁴⁶ — et pourtant il faut discourir de l'événement, et l'appréhender tant que faire se peut pour tenter de le comprendre car « une impérieuse demande de sens se fait entendre, comme une exigence de mise en ordre »⁷⁴⁷, demande que DeLillo a évoquée explicitement dans des interviews⁷⁴⁸. En effet, la fiction procède de l'événement et ne le précède aucunement. L'événement provoque, d'une certaine manière, sa propre écriture qui

⁷⁴² Aussi, la mention de Kauffman ne nous paraît pas tout à fait exacte lorsqu'elle parle d'une structure « *in medias res* ». Nous sommes à la fois « dedans » tout en nous positionnant *dans l'après*. Linda Kauffman, « Bodies in Rest and Motion in *Falling Man* », art. cit., p. 146.

⁷⁴³ Ricœur parle d'une « ressaisie » de l'événement « seulement *post eventum* » du point de vue de la signification. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 317.

⁷⁴⁴ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 66 (nous soulignons). « Ce délai, cette latence, ce sursis temporel ne sont pas des caractères de l'événement, qui « s'ajouteraient » pour ainsi dire à celui-ci de l'extérieur : l'événement n'est, en tant que tel, rien d'autre que ce sursis insensible et cette silencieuse latence », *ibid.*, p. 69.

⁷⁴⁵ Sophie Body-Gendrot, *La société américaine après le 11 Septembre*, Paris, Presses de Sciences Po, 2002, p. 20.

⁷⁴⁶ « I have absolutely no desire to be seen as a prophet. September 11 aroused all sorts of anxieties ('hantises') present in my books, where you find various elements that set in motion aircraft hijackings, buildings being blown up, terrorists. But that has nothing to do with prophecy. *Underworld's* cover which depicted the twin towers of the World Trade Center became a subject of commentary and debate. It's always nice for a writer to hear it said that he predicted the direction a culture or society was taking but it's not something I feel. It's already hard enough to understand what's actually happening, let alone what will happen... Perhaps the novelist is able to see in a clearer, sharper manner what's already there. But that doesn't make the writer a prophet », Stéphane Bou & Jean-Baptiste Thoret, « A Conversation with Don DeLillo », art. cit. Ailleurs, DeLillo explique : « We as novelists have to see things before other people see them » (*CDD* 158).

⁷⁴⁷ Paul Ricœur, « Événement et sens », Paul Ricœur, « Événement et sens », art. cit., p. 41.

⁷⁴⁸ Par exemple : « I felt a strong urge and a strong need to write about [9/11]. But I don't know that the public in general is ready to accommodate the terrible nature of the event itself. I think it will take time. It took me, I don't know, nearly 25 years to think that I could write a novel about the assassination of President Kennedy. For Sept. 11, *an idea gripped me and I felt compelled* to follow sooner than I expected », Dale Singer, « Take Five call », art. cit. (nous soulignons).

lui est nécessairement prospective. L'événement est inexorablement « en précession sur soi »⁷⁴⁹. L'auteur ne profère nullement le pouvoir de concomitance entre fiction et événement, ou même son adéquation à dire ce dernier. DeLillo est plus que conscient de ce retard qu'il évoque implicitement dans son essai sur le 11 septembre : « The writer begins in the towers, trying to imagine the moment, desperately » (RF 39). Si l'adverbe « desperately » signale le caractère implacable de notre retard, et l'inaccessibilité d'une origine qui n'est plus, la forme gérondivale, quant à elle souligne que le processus de refiguration promet d'être interminable. Écrire revient à assumer un retard sur l'événement, aveu d'impuissance s'il en est, tout en s'arrogeant le droit par l'écriture de défier ce retard comme le fait DeLillo en *essayant* (« trying »), en s'essayant, par la forme de l'essai précisément. Au lieu de lutter contre un retard qui colle littéralement à l'événement, DeLillo embrasse ce retard et invite à une lecture qui pose le retard comme condition de mesure, ou norme de mesure, et va jusqu'à aggraver et forcer le trait du retard en ralentissant le rythme du roman par une incessante réflexion sur la notion même d'événement, « everything now is measured by after » (FM 138).

Non seulement nous arrivons après l'événement dans l'acte de lecture, mais l'apostériorité est comme immédiatement redoublée puisque les premières pages du roman rendent compte en réalité des décombres provoqués par l'effondrement de la première tour uniquement, la tour Sud. Nous sommes alors, *de surcroît*, pris de court par l'événement-en-tant-que-surprise ; surprise qui, nous l'avons vu, appartient aux modalités de surgissement de l'événement : « La surprise est la manière même dont l'événement fait effraction dans l'aventure en rendant caducs les projets de l'advenant et en ôtant à celui-ci ses assises dans le monde »⁷⁵⁰. Surprise⁷⁵¹ qui n'en finit pas dans le prolongement de l'acte de lecture même de nous surprendre⁷⁵² puisque la tour nord, bien que percutée, ne s'est pas encore effondrée, « In time he heard the sound of the second fall » (FM 5). Le fait qu'il y ait deux tours concourt à aggraver le brouillage des repères du lecteur, et ce faisant à reproduire non seulement les dégâts de l'événement c'est-à-dire les restes qui permettent d'en mesurer

⁷⁴⁹ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 88.

⁷⁵⁰ Claude Romano, *L'Événement et le temps*, op. cit., p. 224.

⁷⁵¹ Romano distingue le caractère surprenant de l'événement dans deux types de monstrations. Soit la surprise est immédiate, « surprise matinale », soit elle est différée, « vespérale », *ibid.*, p. 221.

⁷⁵² Il n'y a pas là de contradiction. Attridge, par exemple, fait coexister la notion de surprise avec celle de durée : « To be surprised by the work [of literature] is already to have responded to it, before any conscious effort at understanding. But notwithstanding the usual connotations of the word, it need not happen suddenly or as a single event: it is more likely to be gradual, fitful, mixed with many other responses », Derek Attridge, *The Singularity of Literature*, op. cit., p. 84. Voir également : « C'est pourquoi s'il est toujours surprenant, l'événement l'est parfois d'une surprise qui met longtemps à se déclarer », Claude Romano, *L'Événement et le temps*, op. cit., p. 164.

toute l'ampleur *a posteriori*, mais également de signaler au lecteur que le mode de signifiante de l'événement est inscrit dans son *apostériorité* même⁷⁵³. Jean-Luc Marion relève l'apostériorité de l'événement en attirant l'attention sur le fait que « l'événement *précède sa cause* (ou ses causes) ». C'est pourquoi l'événement défait la hiérarchie habituelle soustrayant l'effet à une cause. L'événement confère une sorte de force à l'effet⁷⁵⁴ comme l'explique Marion :

Le privilège temporel de l'effet — lui seul surgit au et en présent, se donne — implique que toute connaissance commence par l'événement de l'effet ; car sans l'effet, il n'y aurait ni sens ni nécessité à s'enquérir d'une cause quelconque. Mais cette recherche suppose aussi que l'événement une fois advenu sans autre condition que son arrivage, se trouve après coup relu dans la figure de l'effet ; en sorte que seule cette interprétation de l'événement comme un effet permette d'en établir la relation à une cause supposée⁷⁵⁵.

Nous avons essayé de mettre en relief la dimension nécessairement *aposteriori* de l'événement du point de vue phénoménologique. Or, il semble que là encore il soit possible de reconduire cette apostériorité dans le champ des études du trauma, et de l'événement traumatisant par le truchement du concept de *latence*. Il est difficile de penser ce terme de latence sans s'en référer à l'apostériorité constitutive de l'événement pour ce qui est de la tâche herméneutique qu'il enclenche dans l'après de son surgissement. Or il nous faut également penser ce terme, dans la pureté de l'événement si l'on peut dire, en considérant non pas la latence après, mais au moment même où l'événement arrive. Ainsi, dire que la latence est inhérente⁷⁵⁶ à l'expérience traumatique signifie que l'événement se cache — comme le suggère l'étymologie latine *latens* — dans l'excès paradoxal de sa monstration. Autrement dit, ce qui arrive arrive tout en n'arrivant pas à la conscience ou bien arrive en se dissimulant à la conscience. C'est parce qu'il n'est pas là que l'événement est *littéralement* et irréfutablement là comme l'explique Caruth : « If repression, in trauma, is replaced by latency, this is significant in so far as its blankness—the space of unconsciousness—is paradoxically what precisely preserves the event in its literality »⁷⁵⁷. Subséquemment, nous pouvons dire que l'événement ouvre une temporalité qui est *d'emblée* une temporalité

⁷⁵³ Romano parle d'un « *a posteriori essentiel* — *a posteriori* « transcendantal », si l'on peut dire », Claude Romano, *L'Événement et le monde*, *op. cit.*, p. 69.

⁷⁵⁴ C'est ce qui fait dire à DeLillo au journaliste des *Inrockuptibles* : « Dans le cas du 11 Septembre, j'étais déterminé à ne pas décrire l'attentat en train de se produire derrière l'épaule d'un personnage. Je voulais écrire sur ses effets », Nelly Kaprièlan, « Don DeLillo », art. cit.

⁷⁵⁵ Jean-Luc Marion, *Étant donné*, *op. cit.*, p. 233.

⁷⁵⁶ « an inherent latency within experience itself », Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁵⁷ Cathy Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 8.

chahutée dans la mesure où l'instantanéité du choc est simultanément retardement, délai, sursis, latence⁷⁵⁸. Le caractère gémellaire des tours du WTC accentue l'effet de latence.

13.3. Gémellité : tour et re-tour

La gémellité des tours permet à DeLillo de jouer, nous l'avons vu, sur un accroissement de l'effet de surprise. S'entrevoit, dans la scène qui ouvre le récit, la temporalité problématique propre à l'événement. Marc Amfreville décèle dans ce décalage des explosions au début du roman — la percussion n'est pas concomitante à l'effondrement — le tour de force de DeLillo, qui selon lui, parvient à formuler un trauma à la fois universel et personnel :

[L]e premier événement déclencheur excède l'individuel alors que le second y est ancré. L'homme qui marche désorienté dans la rue est un parmi des milliers d'autres [...] À l'autre extrémité du roman cependant, le lecteur assiste à l'émergence du souvenir traumatique personnel de Keith. Son ami et collègue est mort dans ses bras juste après l'explosion⁷⁵⁹.

Si l'événement est d'abord la percussion⁷⁶⁰ — les notions d'impact et de rencontre avec l'inconnu de l'événement sont cruciales — comment comprendre la chute et l'effondrement des tours ? Sont-ils le même événement ? Appartiennent-ils encore au moment de l'événement ? Si le premier est la cause du second, et si par conséquent une étiologie peut être restituée, ne restitue-t-elle pas à son tour alors une chronologie ? Et si oui, qu'en est-il de la temporalité ? Ces interrogations informent clairement la problématique inhérente à l'événement du point de vue du temps. Il nous semble que le « premier événement déclencheur » qui se refuse catégoriquement à ouvrir le roman parce qu'il échappe à la chronologie, et parce qu'il place le lecteur dans le « retard irréductible avec lequel [l'événement] se révèle »⁷⁶¹, dit, dans la persistance de son extériorité diégétique, son événementialité même, et confère au « second » événement la tâche de figurer à la fois un rappel diégétique du retard et d'annoncer la tâche herméneutique à partir des ruines et des restes.

⁷⁵⁸ Tous ces vocables sont empruntés à Claude Romano. Caruth note par exemple le paradoxe suivant : « immediacy may take the form of belatedness », Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*, op. cit., p. 92.

⁷⁵⁹ Marc Amfreville, *Écrits en souffrance*, op. cit., p. 134.

⁷⁶⁰ « [O]n 9-11, the first collision was initially read by many to have been an "accident," a meaningless contingent occurrence, and it took the second strike before the event was "recognized," too late of course, as the first act of mass foreign terrorism on U.S. soil », Phillip E. Wegner, « October 3, 1951 to September 11, 2001: Periodizing the Cold War in DeLillo's *Underworld* », *Amerikastudien/American Studies* 49.1 (2004), 51-64, p. 63.

⁷⁶¹ Claude Romano, *L'Événement et le temps*, op. cit., p. 188.

Nous concluons à ce sujet en ajoutant que la gémellité des tours profite également à la mise en place de la thématique de la répétition. Il importe qu'il y en ait deux afin d'entr'apercevoir au sein même de l'événement une sorte d'effet de retour et de re-tours. En excluant la première tour de la lecture, DeLillo lui donne une vérité incontestable qui demeure néanmoins en attente, *en souffrance de réalité*. La deuxième tour, en étant percutée, confirme la réalité de la première⁷⁶². La deuxième tour se lit déjà en tant que répétition d'un réel qui revient sans jamais se donner. Mais il est tout aussi important de noter que la non-présentation de l'événement à l'orée du roman propose l'archive d'une oblitération, ce qui revient à proposer une archive de l'oubli compte tenu des affinités étymologiques des deux termes (respectivement *oblitare* et *oblitterare*). Le retour de l'événement à la fin du récit, sa répétition mnémonique⁷⁶³ si l'on peut dire, témoigne d'une dialectique de la mémoire et de l'oubli, dialectique que la maladie d'Alzheimer⁷⁶⁴ métaphorise.

13.4. La maladie de la mémoire

Lianne dirige un atelier d'écriture pour des patients atteints de la maladie d'Alzheimer. Ces courtes « pathographies » ou « autopathographies »⁷⁶⁵ apparaissent sporadiquement dans le texte⁷⁶⁶. Ce qui lie Lianne à cette maladie c'est son père dont le lecteur apprendra qu'il s'est suicidé alors que Lianne n'avait que 22 ans : « Jack Glenn, her father, did not want to submit to the long course of senile dementia. He made a couple of phone calls from his cabin in northern New Hampshire and then used an old sporting rifle to kill himself » (*FM* 40). Il y a clairement la crainte pour Lianne non seulement d'hériter de la pathologie de son père mais de la transmettre également à ses propres enfants. Dans le roman, le groupe a pour vocation de métaphoriser le sentiment de délitement de la communauté heurtée et choquée par les attentats du 11 septembre : « The Alzheimer patients [...] [s]ynecdochically [...] stand for the

⁷⁶² Elle transforme par ailleurs l'accident en attentat : « At the next impact, Marc knew in the sheerest second before the shock wave broadsided their building that it was a second plane, impossible, striking the second tower. Their building was two blocks away, and he'd thought the first crash was an accident » (RF 36).

⁷⁶³ Nous préférons ce terme à « mnésique » qui relève du « vocabulaire des neurosciences », Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., note 3, p. 540.

⁷⁶⁴ Notons en passant que Romano considère la maladie comme un événement de type événemential. Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 92.

⁷⁶⁵ L'expression est de Hawkins : « I call pathography, a form of autobiography or biography that describes personal experiences of illness, treatment, and sometimes death », Anne Hunsacker Hawkins, Anne, *Reconstructing Illness. Studies in Pathography*, West Lafayette, Purdue University Press, 1993, cité in Pascale Antolin, « L'écriture thérapeutique de Stefan Merrill Block dans *The Story of Forgetting* », *Transatlantica* 1 (2013). Accès en ligne le 3 février 2014. URL : <http://transatlantica.revues.org/6410>

⁷⁶⁶ Reich voit les interruptions du récit par les voix des patients et celles des enfants comme un chœur grec. Franck Reich, « The Clear Blue Sky », *The New York Times* (27 mai 2007) http://www.nytimes.com/2007/05/27/books/review/Rich-t.html?_r=0

entropic drift of society, where things tend to come apart »⁷⁶⁷. Keith cristallise ce délitement. En tant que victime et rescapé des attentats, il n'est plus tout à fait le même et il nécessite en cela aide et attention. Il est en ce sens dans la même position que les patients de Lianne. Ces derniers non plus ne sont plus tout à fait qui ils étaient. Ils sont à la fois les mêmes et d'autres ; transformés par la maladie, certains peuvent devenir méconnaissables au yeux de leurs proches. C'est l'identité ambivalente du sujet qui est en jeu devant la maladie : « The unresolved tension between the assertion that the person with Alzheimer's disease loses selfhood and yet retains an essential humanity »⁷⁶⁸. Comme nous le verrons dans *Cosmopolis*, l'incapacité à se souvenir, un des symptômes de cette maladie, participe de cette perte de notre humanité⁷⁶⁹ ou de ce processus de dématérialisation⁷⁷⁰, et voue ces sujets à une mort lente. La perte d'identité (« loss of self »⁷⁷¹) est mise en parallèle avec la perte du langage : « It was in the language, the inverted letters, the lost word at the end of a struggling sentence » (*FM* 30).

La maladie d'Alzheimer⁷⁷² a toute sa place dans notre thématique de la temporalité pour plusieurs raisons. Le terme de « rétrogénèse » (Reisberg)⁷⁷³ qui est associé à la maladie d'Alzheimer rend lui aussi bien compte des bouleversements temporels qui nous occupent dans ce chapitre. C'est d'ailleurs à un enfant que Keith est comparé lorsque Lianne explique à sa mère Nina comment elle l'a accompagné à l'hôpital : « "I didn't know what to do. I mean

⁷⁶⁷ Kristiaan Versluys, *Out of the Blue*, op. cit., p. 35.

⁷⁶⁸ Jesse F. Ballenger, *Self, Senility, and Alzheimer's Disease in Modern America. A History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, p. 139.

⁷⁶⁹ « In a novel about an act of terror, the ultimate terror is about losing one's sense of humanity as the terrorists have done. DeLillo's afflicted patients have "an elemental fear out of the deepest childhood" that we all fear », Robert A. Ferguson, « Don DeLillo and Marilynne Robinson », art. cit., p. 216.

⁷⁷⁰ « dematerialization haunts Lianne's group of Alzheimer's patients. Don DeLillo speaks of the dematerialization of the individual here, as language and memories begin to fade », Pramod K. Nayar, « From the Uncanny to the Sublime: 9/11 and Don DeLillo's *Falling Man* », *The IUP Journal of American Literature* 4.1 (2011), 7-19, p. 9.

⁷⁷¹ Jesse F. Ballenger, *Self, Senility*, op. cit., p. 139.

⁷⁷² Pour davantage de références à la maladie d'Alzheimer dans le roman voir les travaux suivants : James Gourley, *Terrorism and Temporality*, op. cit., p. 65-70 ; Jen Webb, « Fiction and Testimony », art. cit., p. 98 ; Marie-Christine Leps, « *Falling Man*: Performing Fiction », art. cit., p. 185 ; Silvia Caporale Bizzini, « Grieving and Memory in DeLillo's *Falling Man* », in Peter Schneck & Philip Schweighauser (Eds.), *Terrorism, Media, and the Ethics of Fiction. Transatlantic Perspectives on Don DeLillo*, New York, Continuum, 2010, 40-50, p. 43-44.

⁷⁷³ « La rétrogénèse nous montre que les personnes atteintes de la maladie d'Alzheimer perdent leurs facultés et leurs aptitudes à peu près dans l'ordre inverse de leur acquisition. C'est ce qui explique qu'au tout début de la maladie, les patients perdent, parallèlement à leurs pertes cognitives, ou même avant, les capacités que l'on développe durant l'adolescence : planification, jugement, grâces sociales, etc. Cependant, vers la fin de la maladie, les patients sont régressés, ressentent des besoins affectifs, des peurs, des angoisses, et ils ont des comportements qui ressemblent à ceux d'un enfant de deux à cinq ans (stade 6) et de zéro à deux ans (stade 7) », Bernard Groulx (M.D.), « Évaluation et traitement des patients atteints de démence grave », *La Revue canadienne de la maladie d'Alzheimer et autres démences* 10 (Février 2006), 10-13, p. 10.

with the phones out. Finally we walked to the hospital. Walked, step by step, like walking a child” » (FM 9). Autre symptôme de cette maladie, toujours lié au temps, l’oubli⁷⁷⁴. Il nous faut aborder la question de l’oubli de conserve avec celle de la mémoire tant les deux notions semblent inextricables⁷⁷⁵. La référence à la maladie d’Alzheimer permet une dialectique de la mémoire et de l’oubli. Un des patients du groupe d’écriture rend le lien au temps on ne peut plus explicite :

Curtis B. could not find his wristwatch. When he found it, finally, in the medicine cabinet⁷⁷⁶, he could not seem to attach it to his wrist. There it was, the watch. He said this gravely. There it was in my right hand. But the right hand could not find its way to the left wrist. There was a *spatial void, or a visual gap, a rift* in his field of vision, and *it took him some time to make the connection*, hand to wrist, pointed end of wrist band into buckle. (FM 95) (nous soulignons)

Curtis B. parvient *in fine* à rétablir la connexion presque synaptique entre les gestes quotidiens les plus automatiques. Mais la maladie solidement ancrée creusera davantage ce vide qui augmentera avec le temps. Si la mémoire fonctionnelle *prend du temps* à être récupérée, à re-fonctionner, il convient de remarquer qu’elle *prend le temps* au patient, qu’elle prive du temps tel que le temporalisent les souvenirs qui, nous l’avons dit, font de l’humain ce par quoi il se définit en tant qu’humain : « the grim prefigurings that issued now and then from a mind beginning to slide away from the adhesive friction that makes an individual possible » (FM 30).

Il est évident que cette maladie de la mémoire pour lequel l’atelier d’écriture propose un remède est à mettre en parallèle avec le récit lui-même qui est pour DeLillo à la fois un exercice vital et thérapeutique de commémoration mais aussi de remémoration — « The writer tries to give memory, tenderness, and meaning to all that howling space » (RF 39). Outre sa propre remémoration de l’événement, l’écriture permet d’envisager celle de Keith. En effet, la consignation de l’événement à la fin du récit, son avenir, marque aussi

⁷⁷⁴ « a disorder of memory is clearly the most prevalent and prominent feature of the early stages of the disease », Mark W. Bondi, David P. Salmon and Nelson Butters, « Neuropsychological Features of Memory Disorders in Alzheimer Disease », in Robert D. Terry, Robert Katzman and Katherine L. Bick (Eds.), *Alzheimer Disease*, New York, Raven Press, 1994, p. 41.

⁷⁷⁵ « La mémoire où respirait l’oubli », Maurice Blanchot, *L’attente l’oubli* [1962], Paris, 2003, p. 68. Ricœur rappelle « l’idée paradoxale [selon laquelle] l’oubli peut être si étroitement mêlé à la mémoire qu’il peut être tenu pour une de ses conditions », Paul Ricœur, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, op. cit., p. 553. Voir également Caruth : « To cure oneself — whether by drugs or the telling of one’s story or both — seems to many survivors to imply the giving-up of an important reality, or the dilution of a special truth into the reassuring terms of therapy. Indeed, in Freud’s own early writings on trauma, the possibility of integrating the lost event into a series of associative memories, as part of the cure, was seen precisely as a way to permit the event to be forgotten », Cathy Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, op. cit., p. vii.

⁷⁷⁶ Nous notons en passant que la montre se trouve parmi les médicaments. Autrement dit, le temps est tel le *pharmakon* : il est à la fois poison et remède.

l'émergence de l'événement à la surface de la mémoire. (Aussi la mémoire contredit-elle également la ligne du temps)⁷⁷⁷. Cette émergence dit bien la puissance d'oblitération de l'événement traumatique au regard de la mémoire et traduit bien « l'énigme de la présence de l'absence »⁷⁷⁸ :

The experience of trauma, the fact of latency, would thus seem to consist, not in the forgetting of a reality that can hence never be fully, but in an inherent latency within the experience itself. *The historical power of the trauma is not just that the experience is repeated after its forgetting, but that it is only in and through its inherent forgetting that it is first experienced at all*⁷⁷⁹.

Il s'agit donc bien de penser l'événement traumatique dans la problématique de son inscription en terme d'oubli, terme par lequel Caruth restitue la dimension d'impénétrabilité du traumatisme : « A history can be grasped only in the very inaccessibility of its occurrence »⁷⁸⁰.

Pour finir sur la maladie d'Alzheimer, nous voudrions revenir sur la question de l'oubli mais en insistant davantage sur la dimension historique des attentats, et en associant l'oubli à l'effacement, association que nous prolongerons ultérieurement avec *Point Omega*. La perte de la mémoire que subissent les patients peut et doit être comprise ultimement comme l'expression d'une tendance à l'effacement de l'Histoire. Aussi, l'amnésie vers laquelle les patients tendent est à la fois personnelle et nationale. Il ne s'agit pas bien évidemment d'imputer l'effacement de l'Histoire aux patients de la maladie mais plutôt de signifier que ces patients incarnent la maladie des États-Unis dont l'Histoire se répète paradoxalement par l'effacement perpétuel de sa propre Histoire.

13.5. Conclusion

Falling Man illustre de manière convaincante les données temporelles ou temporalisantes du concept d'événement. Le récit corrobore non seulement la composante nécessairement anarchique de l'événement en délaissant l'origine irrécupérable de ce dernier, mais également la composante anarchisante de l'événement en désorganisant le temps. De plus, DeLillo parvient à tisser des liens entre la dialectique de l'oubli et du souvenir qui caractérise l'événement traumatique — il s'oublie lorsqu'il arrive et s'en souvenir passe par

⁷⁷⁷ « [Memory] is of the *not yet*, not only of the past », Petar Ramadanovic, *Forgetting Futures. On Memory, Trauma, and Identity*, Lanham, Lexington Books, 2001, p. 3.

⁷⁷⁸ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 557.

⁷⁷⁹ Cathy Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, op. cit., p. 7-8 (nous soulignons).

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 8.

une forme d'oubli — et celle de l'événement historique. Sur ce dernier point, nous ajouterons que les États-Unis répètent sans cesse un passé impérialiste en l'oubliant à chaque répétition : en oubliant, l'Amérique se souvient, et en se souvenant, l'Amérique oublie. Nous prolongerons cette idée avec *Point Omega*.

La dialectique de la mémoire et de l'oubli se poursuit ou plutôt était déjà à l'œuvre dans *Cosmopolis*. Nous allons voir que Packer est aussi un adepte de l'amnésie puisque, s'étant rangé aux côtés de la finance, il en a épousé les caractéristiques temporelles qui consistent à faire fi de tout présent mais surtout de tout passé, et à célébrer le futur. Le mouvement de Packer dans sa limousine adhère à la dynamique prospective projetée par les marchés boursiers qui annihile non seulement toute matérialité et référence au réel, mais toute possibilité de mémoire. Cette dernière est un fardeau dont il faut se débarrasser pour aller plus vite et plus loin. Il s'agira de montrer à l'instar de Kundera qu'accélérer c'est oublier tandis que ralentir c'est se souvenir.

14. COSMOPOLIS : LE FUTUR DU PASSÉ

Cosmopolis rend non seulement compte de disruptions temporelles mais aussi de disputes temporelles. Vija Kinski, « chief of theory », remarque :

“Doubt. What is doubt? You don't believe in doubt. You've told me this. Computer power eliminates doubt. All doubt rises from past experience. *But the past is disappearing. We used to know the past but not the future. This is changing,*” she said. “*We need a new theory of time.*” (C 86) (nous soulignons)

En effet, *Cosmopolis* se présente comme une arène antique grecque où se déroule sous les yeux du lecteur un affrontement de théories temporelles. La théorie dominante comme nous le verrons ultérieurement est liée à l'argent⁷⁸¹. Pour le moment, il nous faut montrer quelles temporalités s'affrontent et par qui elles sont endossées.

14.1. Temporalités concurrentielles

La structure de *Cosmopolis* est cruciale pour comprendre les enjeux de temporalité. Deux récits rivalisent et témoignent par conséquent de temporalités concurrentes : le récit dominant d'Eric Packer est interrompu à deux reprises par un récit subalterne, celui d'un

⁷⁸¹ « what finance capital brings into being: a play of monetary entities which needs neither production (as capital does) nor consumption (as money does): which supremely, like cyberspace, can live on its own internal metabolism and circulate without any reference to an older type of content », Frederic Jameson, *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, New York, Verso, 1998, p. 161.

ancien employé de Packer, un certain dénommé Richard Sheets qui se fait appeler Benno Levin. Les deux récits se mirent l'un dans l'autre et partagent une durée identique, à savoir une journée. Mais à y regarder de plus près, les cadres temporels similaires en apparence sont en réalité différents car à la temporalité linéaire (renforcée par le tracé spatial) de Packer, le sous-récit ou le contre-récit de Levin propose une ligne de temps cahoteuse qui se divise en deux sections dans le corps du texte. En ce sens, nous pouvons dire que Levin opère dans une temporalité qui n'est pas coordonnée à celle de Packer qui est, nous le verrons, indexée à celle de l'argent. Levin représente la voix des sans-voix, des anonymes qui sont dans le besoin et qui doivent être réhabilités. Levin est, comme il le dit lui-même, un rebus de la société (« some human discard » (C 58)), un dommage collatéral causé par Packer. Il est intéressant de noter que ce contre-récit, bien qu'il dérange la temporalité linéaire du récit dominant, est lui-même assorti d'une chronologie dérangée. Les deux courts textes qui le composent vont chronologiquement à rebours du texte dominant ; le premier texte intitulée « NIGHT » (C 55) qui annonce la mort de Packer : « He's dead now » (C 55) est temporellement postérieur au second texte intitulé « MORNING » (C 149) qui relate les intentions et les motivations qui ont poussé Levin à commettre ce crime. Autrement dit, la nuit du meurtre, précède au lieu de suivre, la matinée durant laquelle Levin justifie ses intentions de tuer Packer. Outre la chronologie dérangée qui découle d'un esprit lui aussi dérangé, la chronologie inversée de Levin implique une sorte de mise en abyme de la résistance temporelle et matérielle qui accroît l'entreprise de décélération que tous les événements rencontrés sur le chemin favorisent et qui ralentissent la course impassible de la limousine. Cette idée de décélération est formulée littéralement par Vija Kinski qui remarque de manière proleptique : « The future becomes insistent. This is why something will happen soon, maybe today [...] To correct the acceleration of time. Bring nature back to normal, more or less » (C 79). C'est cette même entreprise politique de décélération de la part des altermondialistes que DeLillo soulignait dans « In the Ruins » :

The protesters in Genoa, Prague, Seattle, and other cities want to decelerate the global momentum that seemed to be driving unthinkingly toward a landscape of consumer-robots and social instability, with the chance of self-determination probably diminishing for most people in most countries. Whatever acts of violence marked the protests, most of the men and women involved tend to be a moderating influence, trying to slow things down, even things out, hold off the white-hot future. (RF 33-34)

Corriger l'accélération du temps, c'est en réalité mettre un terme à la propension futuriste de Packer. Il s'agit bien de le ramener au présent, de lui prouver qu'il n'est pas immunisé contre

l'épreuve du temps. Le ralentissement ou la décélération nous le verrons atteindront leur paroxysme avec l'attente⁷⁸² que provoquera la rencontre décisive entre Packer et Levin.

L'inversion chronologique des deux micro-récits trahit la propension de Levin à ne regarder que vers le passé et c'est précisément ce qui l'oppose diamétralement et symétriquement à Packer qui est lui engagé tout entier dans le futur : « This character, Eric Packer, lives in a state of accelerated time. Essentially he's a man who lives in the future. But he also travels back to his past when he goes up 47th Street to the barbershop where his father used to take him »⁷⁸³. Cette inversion permet de contrecarrer la progression de la lecture dont le mouvement est prospectif. Avec Levin, le lecteur s'enfonce vers un passé de plus en plus passé. Le deuxième micro-récit de Levin est précédé, dans la diégèse dominante de Packer, d'un énoncé qui annonce tout le passéisme de ce dernier : « A man from the century past played a saxophone on the street » (C 148). Sa vie en marge de la société est confirmée par le passage du grand récit au petit récit. L'énoncé prépare le lecteur au constat par Levin de sa propre marginalisation dès la première phrase : « I am living offline now » (C 149). Dans ce chapitre, Levin nous conte, au passé, ce qu'était sa vie. Il parle du travail qu'il a perdu, de sa femme et de sa famille. L'inversion des deux récits souligne encore un trait essentiel de tout un chacun, à savoir la mémoire. Parmi les signes antinomiques entre Packer et Levin que le récit sème, la question de la mémoire est essentielle dans la mesure où elle est abhorrée par Packer qui n'a de cesse de la répudier (C 184). La mémoire est une faiblesse pour lui car elle menace de le détourner de sa course vers plus de futur. Packer veut croire à son amnésie car cette dernière semble être une condition plus que nécessaire à sa posthumanité. Se souvenir, c'est regarder derrière soi, or lui ne regarde que devant : « He liked knowing what was coming. It confirmed the presence of some hereditary script available to those who could decode it » (C 38)⁷⁸⁴. Or, pour que quelqu'un comme Packer soit happé par le futur, les conditions financières et technologiques sont réunies : « The dramatic climb of the Dow and the speed of the Internet summoned us all to live permanently in the future, in the utopian glow of cyber-capital, because there is no memory there » (RF 33). Cependant, toute l'ironie du roman repose sur le paradoxe suivant : le présent et le passé dont il veut faire table rase

⁷⁸² L'attente s'inscrit en effet contre la vitesse : « [The waiter's] endurance of time estranges him from the culture of money and speed », Harold Schweizer, *On Waiting*, op. cit., p. 8.

⁷⁸³ Stéphane Bou & Jean-Baptiste Thoret, « A Conversation with Don DeLillo », art. cit.

⁷⁸⁴ Repenser le temps serait un moyen d'exacerber ce pouvoir divinatoire : « For Vija Kinski, who is employed as Eric Packer's "chief of theory," the "new theory of time" would be in the service of this on-rush of the future, a way of understanding the new temporality of cyber-capital that would permit yet further powers of prediction and control », Adam Thurschwell, « Writing and Terror », art. cit., p. 287.

sont l'avenir vers lequel il se dirige infailliblement. Si le présent est représenté par l'attente — nous aurons l'occasion d'y revenir — le passé, quant à lui, est symbolisé par le salon de coiffure où Packer doit se rendre pour se faire couper les cheveux. L'horizon nécessairement futur de Packer c'est le passé.

14.2. Le futur de la mémoire

La dimension tragique de *Cosmopolis* est patente au moins en ce qui concerne deux motifs qui ont partie liés⁷⁸⁵. D'abord, nous pouvons dire sans trop de risque que Packer accomplit son destin, et son destin est de mourir. Tout ce qu'il décide le conduit inexorablement à sa perte et sa première décision est à la fois frivole dans ses motivations et grave dans ses conséquences puisqu'il décide de se faire couper les cheveux sur un « coup de tête » : « He didn't know what he wanted. Then he knew. He wanted a haircut⁷⁸⁶ » (C 7). La frivolité de son choix peut être interprétée comme l'erreur du héros tragique, celle-là même qui le condamne à ne pas voir qu'il fait fausse route. L'autre élément tragique est la référence explicite à Icare⁷⁸⁷. En effet, l'ego surdimensionné de Packer est pareillement responsable de son ascension dans les hauteurs atmosphériques de la virtualité cyber-capitaliste et de sa chute fatale. Ce qui nous intéresse dans cette dimension tragique, c'est la récupération que nous pouvons en faire lorsque nous l'associons à la temporalité dans le récit. Selon nous, le désir effréné, pour ne pas dire aveuglant même — le héros tragique est souvent aveugle devant les signes de son destin qu'il côtoie de très près — de futurisme est transmuté en une espèce de

⁷⁸⁵ Il y en a d'autres. Nous pensons notamment à l'articulation chœur/personnages. En effet, toutes les foules que rencontre Eric ne peuvent-elles être lues comment autant de chœurs ? Et ne permettent-elles pas d'orienter le regard du lecteur vers les *autres* : « le chœur n'est en aucune façon un élément étranger à l'action. C'est lui qu'elle concerne le plus. C'est pour lui, par lui, qu'elle peut toucher les spectateurs. Et l'on comprend qu'il ait à intervenir, à supplier, à espérer, et qu'enfin ses émotions scandent d'un bout à l'autre les diverses étapes de l'action », Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 28.

⁷⁸⁶ L'expression « hair-cut » a également une connotation financière : « (1) The upfront discount applied to the value of security taken as COLLATERAL on a loan, REVERSE REPURCHASE AGREEMENT, or DERIVATIVE in order to protect against price deterioration and the possibility of any CREDIT RISK exposure becoming unsecured. The same discounts are often applied to securities included in a firm's own LIQUIDITY WAREHOUSE to provide a more accurate reflection of LIQUIDATION value. In general, the greater the VOLATILITY of the reference security and the longer the time between valuation and MARGIN calls or liquidation, the larger the haircut. (2) In the United States, the formula used by BROKER-DEALERS to compute net CAPITAL requirements under rules established by the SECURITIES AND EXCHANGE COMMISSION », Erik Banks, *Financial Lexicon: A Compendium of Financial Definitions, Acronyms and Colloquialisms*, Basingstroke, Palgrave Macmillan, 2005, p. 170. En termes moins jargonnants, plus simplement donc : « In the vernacular of "the Street," [i.e. Wall Street] to "take a haircut" suggests that one's investments have been rather severely trimmed by unfavorable market pressures. Eric Packer can accept his "haircut" so long as its magnitude is commensurate with his ambitions in life and thereafter », Jerry A. Varsava, « The "Saturated Self": Don DeLillo on the Problem of Rogue Capitalism », *Contemporary Literature* 46.1 (Printemps 2005), 78-107, p. 103.

⁷⁸⁷ Pour plus de commentaires sur le rapport à la tragédie dans le roman, consulter les sources suivantes : Alison Shonkwiler, « Don DeLillo's Financial Sublime », art. cit., p. 279, Jerry A. Varsava, « The "Saturated Self" », art. cit., p. 101-102 et Aaron Smith, « Poetic Justice », art. cit., p. 242-243.

fléau de passé et de présent. C'est parce qu'il désire se défaire du passé, que ce dernier lui revient en pleine face. Car le passé est un fardeau, il ralentit l'ascension et bride l'énergie de Packer : « I never liked thinking back, going back in time, reviewing the day or the week. To crush and gut. To eviscerate. Power works better best when there's no memory attached » (C 184). Son *désir* de post-humanité d'une part — désir, par définition, tendu vers l'avenir — qui se confond au futurisme propre au cyberspace de la finance, et d'autre part, son *dédain* d'un passé incommodant qui refuse de s'oublier affectent l'organisation temporelle du récit qui corrobore cette tension en renversant la temporalité. Le motif récurrent de l'obsolescence du monde et du langage, qui participe de ce renversement, n'épargne pas Packer lui-même. Cowart remarque ce renversement ironique : « The joke, however, is that from this day's beginning, Packer has himself been on the way out, obsolescing like technology. As his murderer eventually announces, 'You're already dead' »⁷⁸⁸. Cette ironie, il va sans dire, n'est pas étrangère à la thématique de la tragédie⁷⁸⁹.

Packer s'avance donc, bon an mal an, vers l'espace du passé, représenté par le salon de coiffure d'Anthony Adubato⁷⁹⁰. Il pourrait se faire coiffer dans sa limousine mais il refuse et s'en explique ainsi : « A haircut has what. Associations. Calendar on the wall. Mirrors everywhere. There's no barber chair here. Nothing swivels but the spycam » (C 15). Ce que Packer choisit d'associer n'est pas anodin : les deux motifs sont en réalité empreints d'une valeur temporelle, et seront évoqués une fois de plus ensemble : « This is what he wanted from Anthony. The same words. The oil company calendar on the wall. The mirror that needed silvering » (C 161). Tandis que la fonction du calendrier est de signaler le décompte du temps dans toutes ses dimensions (passé, présent, futur), découpage duquel Packer croit être en mesure de s'extraire, le miroir⁷⁹¹ affiche le pouvoir du temps à éroder, à vieillir, et à ôter la vie bien entendu.

Pour cet homme qui ne jure que par le futur, dès l'incipit du roman le mouvement de la trajectoire de la limousine est paradoxalement rétrospectif. C'est encore une fois l'image d'un sapement à venir, une prolepse presque, qui a pour enjeu la rétention et le refoulement.

⁷⁸⁸ David Cowart, « Anxieties of Obsolescence », art. cit., p. 163.

⁷⁸⁹ Il y aurait des choses à dire sur « l'ironie tragique » : « Normalement, en effet, on appelle ironie tragique l'emploi par un personnage de formules à double sens que son interlocuteur n'est pas en état de comprendre, mais dont le spectateur, lui, peut saisir la portée », Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque, op. cit.*, p. 104-105.

⁷⁹⁰ « The desire to revisit this locale in real space that has emotional attachment — the only expression of attachment that Packer permits himself — acts as a parasite that infects his judgment in the simulated space of global finance », Joseph M. Conte, « Writing amid the ruins », art. cit., p. 189.

⁷⁹¹ Il y a aussi une référence au narcissisme compte tenu de l'ego de Packer.

Ce qui est refoulé, c'est l'humanité de Packer, ces restes qu'il croie obsolètes mais qui collent à la peau et au temps de l'homme. En effet, l'articulation entre futurisme d'une part et passéisme d'autre part reflète le rapport entre posthumanité et humanité. Lorsqu'il s'approche du quartier où se trouve le salon de coiffure, un long paragraphe déroule un paysage urbain caractérisé par le déchet : « The garbage cans here were battered metal, not the gentrified rubber products on the streets to the east and there was garbage in open boxes and a scatter of trash fanning from a supermarket cart upended in the street » (C 158). Le déchet à ce stade de la narration représente une obsolescence portée à son paroxysme. Il symbolise le passage du temps et annonce la mort à venir. Outre la déréliction des lieux qui rappelle au lecteur que la Première avenue est bien loin, le motif du détrit⁷⁹² métaphorise le souvenir du père qui refuse de se désintégrer, qui persiste et déborde. Ce n'est qu'à un « block » de là que Packer tombera sur un panneau : « A sign reading Collision Inc. » (C 179), qui selon nous indique le point de convergence de temporalités divergentes : sa propension — avec toute la force prospective que le terme charrie — à la posthumanité⁷⁹³ percute son incompressible humanité, résiduelle. C'est aussi, si l'on en croit le quartier, un lieu clairement associé au passé mais aussi à la marque du temps comme processus : lieu où il aurait la possibilité de réparer, d'amender, de laver son inhumanité ? De la recycler peut-être en quelque chose de meilleur, de plus humain ? « Car repair, car wash, used car » (C 179).

14.3. Mémoire et lieu

Le salon de coiffure tenu par Anthony Adubato renferme une temporalité suspendue, dont la force évocatrice résonne au présent. Le lieu semble ne pas avoir changé malgré toutes les années qui ont passé : « Paint was coming off the walls, and the ceiling was cracked in places. His father had brought him here many years ago, the first time, and maybe the place had been in better shape but not by much » (C 160-161). Si le temps a passé comme en témoignent les traces d'érosion, le changement a été lent. Le métier d'Anthony s'inscrit également dans une dimension passée puisque le salon lui a été légué par son père, « “I was here what”, Anthony said. “Probably four hours a day, helping my father cut hair” » (C 164).

⁷⁹² C'est aussi avec l'anglais, « refuse », ce que Packer laisse derrière lui, ce qu'il *refuse* dans sa tension vers l'avenir.

⁷⁹³ Katherine Hayles définit le terme ainsi : « In the posthuman, there are no essential differences or absolute demarcations between bodily existence and computer simulation, cybernetic mechanism and biological organism, robot technology and human goals », *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 3. Cité dans Randy Laist, « The Concept of Disappearance in Don DeLillo's *Cosmopolis* », *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 51.3 (2010), 257-275, p. 261.

Le passé trouve ici un lien avec le présent par la notion d'héritage et de filiation. Mais le temps du passé c'est aussi une temporalité caractérisée par une certaine idée du travail. Anthony évoque notamment son double emploi lorsqu'il était plus jeune. Il aidait son père au salon la journée et travaillait la nuit comme chauffeur de taxi, « I loved my cab. I went twelve hours nonstop » (C 163). Le cumul d'emplois contraste bien évidemment avec l'oisiveté de Packer qui gagne des millions sans le moindre effort. En outre, si pour les nouveaux magnats de la finance, l'argent c'est du temps, pour les gens comme Anthony mais aussi Ibrahim Hamadou qui lui aussi conduisait jadis, des taxis, c'est le contraire :

Money makes time⁷⁹⁴. It used to be the other way around. [...] It's cyber-capital that creates the future [...]. Because time is a corporate asset now. It belongs to the free market system. The present is harder to find. It is being sucked out of the world to make way for the future of uncontrolled markets and huge investment potential. The future becomes insistent. (C 79)

Lorsque Packer entre dans le salon pour s'enquérir de la santé du vieil ami de son père, Anthony répond : « “You know me, kid. I could tell you I can't complain. But I could definitely complain. The thing is I don't want to [...]. Because there isn't time” » (C 162). Autrement dit, il n'y a pas de temps à perdre car le temps, c'est de l'argent ! C'est pour cela qu'Anthony et Ibrahim donnent à mots couverts une leçon sur la valeur travail : « “I ate at the wheel also. I could not afford to stop driving” » (C 164). Packer, lui, peut s'arrêter autant de fois qu'il le désire.

Anthony, dans l'espace du salon de coiffure, ravive les voix du passé. Il redonne au passé toute son actualité en reconvoquant la voix du père : « Eight people, four rooms, two windows, one toilet. *I can hear his father's voice*. Four rooms, two with windows. It was a statement he liked to make » (C 166) (nous soulignons). D'ailleurs, l'effet sur Packer ne tarde pas à se faire sentir. Le passé lui revient : « Eric sat in the chair and half-dreamed scenes and wavery faces out of his father's mind, faces levitating in his father's sleep or his momentary reverie or final morphine relief, and there was a kitchen that came and went, enamel-top, wallpaper stains » (C 166). Tandis qu'Anthony réitère son appartenance à la communauté des mortels en évoquant le souvenir du père de Packer et de sa mort, il atténue le fossé qui le sépare d'un passé, somme toute, lointain — Packer a perdu son père à l'âge de 5 ans — en le rapprochant au plus près de son présent : « He was diagnosed on January. They found it and told him. But he didn't tell your mother until he had to. By March he was gone. But in my mind it feels like a day or two. Two days top » (C 161). Ce qui prouve bien que pour

⁷⁹⁴ « market that monetises time », Brian Rotman, *Signifying Nothing, op. cit.*, p. 92.

Anthony, le présent est aussi le lieu où le passé vit ou revit car la mémoire jamais ne le laisse mourir.

Dans le salon de coiffure, les choses ont l'air surannées comme par exemple la bouteille de liqueur, « And there's a bottle of liqueur that's been here don't ask how long » (C 162). Si Packer déplore l'obsolescence des mots⁷⁹⁵, leur archaïsme, Anthony s'effraie de son audace pour avoir osé utiliser un mot qui sonne presque comme un néologisme à son oreille : « He was wary of the word liqueur, Anthony was. All the words he'd spoken were the ones he'd always spoken and would always speak except for this one word, which made him nervous » (C 162). Le motif récurrent de l'obsolescence du monde et du langage n'épargne pas Packer lui-même. Ce qui ne passe pas en revanche, qui refuse d'être défait par l'obsolescence c'est le passé de Packer qui ralentit sa course, avec l'aide de la ville et de l'autre (Benno Levin) et empêche la désuétude et la déliquescence du langage. Lorsque Anthony dans un souci d'hospitalité et de générosité propose les restes au chauffeur de Packer : « We could give him the other eggplant » (C 162). La force des mots semble transparaître lorsque Packer prononce des mots maintes fois répétés par l'humanité et qui n'ont pourtant rien perdu de leur force : « Good. That would be nice. Thank you Anthony » (C 162). Il va de soi que ces paroles ont une portée éthique car elles consacrent la valeur sacrée de l'intersubjectivité, mise en péril dans le roman par la vitesse et le futurisme.

14.4. Conclusion

Packer croit pouvoir faire table rase du passé mais il n'en est rien. Le récit met en place une dynamique qui au lieu de déboucher sur davantage de futur, le ramène vers davantage de présent et davantage de passé. Autrement dit, le mouvement de fuite que pourrait symboliser l'itinéraire de la limousine conduit à la remémoration du passé au présent au lieu d'occlure ces derniers. Ce qui nous semble particulièrement intéressant dans ce renversement, c'est l'autre renversement qui en découle et qui est la transformation du *risque*. La spéculation boursière et financière repose sur une dimension prédictive qui ne peut faire l'économie de risques. Packer en a fait les frais : parier sur ce qui n'est pas encore, sur le futur, c'est risquer de se méprendre et donc de perdre. Les sorties de Packer sont autant de risques mais d'une nature différente. Chaque échappée hors de la limousine constitue un risque incommensurable quant à son intégrité physique certes. Mais, le risque le plus

⁷⁹⁵ Levin, quant à lui, cherche à réinvestir le monde et les mots des définitions originelles : « How many of you know the true and bitter force of that simple word provide? » (C 55).

important concerne son humanité. S'il est toujours question de vulnérabilité, cette dernière a changé. Il n'est plus question de l'empire financier de Packer mais bel et bien de son retour dans le giron de son humaine condition.

La temporalité renversée de *Cosmopolis* qui fait que de l'horizon futur de Packer est en réalité son passé est d'autant plus déroutante qu'elle est balisée par un vecteur spatiale — l'automobile — qui paraît adhérer à la chronologie conventionnelle qui veut que l'on aille du passé vers le futur et non le contraire. La nouvelle « Baader-Meinhof » s'organise autour d'une rencontre qui semble là aussi dicter une ligne irréversible du temps. Cette fois la perturbation de la temporalité provient de l'acte de lecture même qui, s'il entérine un début, un milieu et une fin, propose en même temps mais, si l'on ose dire, *après-coup*, la déstabilisation totale du schéma temporel qu'il a pourtant mis en œuvre.

15. « BAADER-MEINHOF » : L'IMMINENCE ACCOMPLIE

15.1. Introduction

La nouvelle « Baader-Meinhof »⁷⁹⁶, publiée en 2002, fut inspirée par des visites de Don DeLillo au Museum of Modern Art de New York lors de l'exposition *Open Ends*⁷⁹⁷. C'est là que l'auteur a pu admirer les 15 tableaux de Richter regroupés sous le titre *October, 18 1977 (18. Oktober 1977)* (1988) et qui ont pour sujet le groupe politique armé né en 1970, Rote Armee Fraktion (RAF)⁷⁹⁸, plus connu en français sous les noms Fraction Armée Rouge, groupe Baader-Meinhof ou encore la bande à Baader, Baader étant le nom de son leader Andreas Baader. Fondée conjointement par Andreas Baader (1943-18 octobre 1977) et Gudrun Ensslin (1940-18 octobre 1977) en 1970, la RAF se composait de plusieurs militants dont Ulrike Meinhof (1934-1976), Holger Meins (1941-1974) et Jan-Carl Raspe (1944-18

⁷⁹⁶ « Baader-Meinhof », *The New Yorker* (1^{er} avril 2002), 78-82. Cette nouvelle a ensuite été publiée sur le site *The Guardian*, sous un titre un peu différent « Looking at Baader-Meinhof » (en ligne le 17 août 2002). Accès en ligne le 3 juillet 2013. URL : <http://www.guardian.co.uk/books/2002/aug/17/fiction.originalwriting>. La nouvelle figure depuis peu dans le recueil *The Angel Esmeralda: Nine Stories*, New York, Scribner, 2011, 105-118. Désormais noté BM suivi d'abord des références à la publication originale, puis à sa réédition dans le recueil *The Angel Esmeralda*, noté TAE. Notre étude de la nouvelle s'inspire en partie de notre article à paraître en 2015 chez Rowman & Littlefield, « "The Rough Shape of a Cross." Chiastic Events in Don DeLillo's "Baader-Meinhof" (2002) ».

⁷⁹⁷ L'exposition s'est tenue du 28 septembre 2000 au 4 mars 2001. Les œuvres exposées sont visibles sur le site de Gerhard Richter. Accès en ligne le 14 juin 2013. URL : <http://www.gerhard-richter.com/exhibitions/open-ends-864?tab=artworks>

⁷⁹⁸ Le chapitre « What Happened » de l'ouvrage de Robert Storr propose une excellente introduction au contexte historique. Robert Storr, *Gerhard Richter. October 18, 1977*, New York, The Museum of Modern Art, 2000, p. 41-67.

octobre 1977)⁷⁹⁹. Le groupe Baader-Meinhof qui correspond à la « première génération » s'est d'abord constitué pour protester pacifiquement contre les régimes autoritaires et tyranniques (notamment l'Iran dont la visite officielle du Chah, Mohammad Reza Pahlavi, en Allemagne de l'Ouest (RFA) en 1967 tourna à l'émeute), contre la prolifération des armes nucléaires mais aussi contre la guerre du Viêt-Nam. Puis, le groupe eut un recours de plus en plus systématique à la violence. Les membres du groupe furent arrêtés et incarcérés à la prison de Stammheim en juin 1972. La date de la série de Richter, *18. Oktober 1977*, fait référence au jour où Andreas Baader et Gudrun Ensslin moururent dans cette même prison. Elle renvoie à ce qui est communément appelé *Totnacht (Death Night)* qui demeure le point culminant d'une série d'opérations (enlèvement, détournement d'avion, assassinats) attribuées à la RAF et connu sous le nom *Deutscher Herbst (German Autumn)*.

Les œuvres sont présentées par Richter lui-même dans « Notes for a press conference, November-December 1988 (held at Museum Haus Esters, Krefeld, February 1989) » :

7 December 1988. What I have painted. Three times Baader, shot.

Three times Ensslin, hanged. Three times the head of the dead

Meinhof after they cut her down. Once the dead Meins.

Three times Ensslin, neutral (almost like pop stars).

Then a big, unspecific burial — a cell dominated by a bookcase — a silent, grey recorder player — a youthful portrait of Meinhof, sentimental in a bourgeois way — twice the arrest of Meins, forced to surrender to the clenched power of the State. All the pictures are grey, mostly very blurred, diffused. Their presence is the horror and the hard-to-bear refusal to answer, to explain, to give an opinion⁸⁰⁰.

Il est à présent temps de rappeler l'intrigue de la nouvelle. Tout comme le dernier roman *Point Omega*, « Baader-Meinhof » se déroule dans un musée où deux individus

⁷⁹⁹ Ces 5 noms figurent en premiers parmi les 19 portraits qui apparaissent sur un avis de recherche posté par police allemande en 1972 intitulé « Anarchistische Gewalttäter - Baader/Meinhof-Band - » soit, « Anarchist Violent Criminals — Baader/Meinhof Gang ». L'affiche est consultable sur le site des Archives Fédérales. Accès en ligne le 10 juillet 2013. URL : http://www.bundesarchiv.de/oeffentlichkeitsarbeit/bilder_dokumente/00933/index-29.html.de. DeLillo rapproche dans *Falling Man* cette affiche avec celle des 19 terroristes arabes. Le poster est encore visible sur le site de la CIA. Accès en ligne le 10 juillet 2013. URL : https://www.cia.gov/news-information/speeches-testimony/2002/DCI_18_June_testimony_new.pdf. Le lien entre les deux affiches est explicite dans *Falling Man* : « She saw the face in the newspaper, the man from Flight 11. Only one of the nineteen seemed to have a face at this point, staring out of the photo, taut, with hard eyes that seemed too knowing to belong to a face on a driver's license » (FM 19) et « No one wrote a word about the terrorists. And in the exchanges that followed the readings, no one spoke about the terrorists. She prompted them. There has to be something you want to say, some feeling to express, nineteen men come here to kill us » (FM 63-64). Et plus loin Lianne se souvient : « He showed me a poster once, a few years ago, when I saw him in Berlin. He keeps an apartment there. A wanted poster. German terrorists of the early seventies. Nineteen names and faces. [...] Wanted for murder, bombings, bank robberies. He keeps it — I don't know why he keeps it. But I know why he showed it to me. He's not one of the faces on the poster » (FM 147).

⁸⁰⁰ Hans Ulrich Obrist (Ed.), *Gerhard Richter. The Daily Practice of Painting. Writings and Interviews 1962-1993* (Translated from the German by David Britt), Londres, Thames & Hudson, 1995, p. 175.

anonymes, un homme et une femme qui ne se connaissent pas, entament une conversation sur l'œuvre de Gerhard Richter. Ils finissent par aller déjeuner à la cafétéria du musée, jusqu'au moment où la femme invite l'homme chez elle. L'homme lui fait des avances, et, prise de panique la femme s'enferme dans la salle de bain d'où elle entend l'homme défaire son pantalon et se masturber. Contrit, il s'excuse et quitte l'appartement. Le lendemain, elle retourne au musée et découvre l'homme assis contemplant une des œuvres de Richter. Si le titre de la nouvelle ancre l'histoire dans l'Histoire, l'Allemagne des années 70 en l'occurrence, le contenu souligne au contraire le caractère anonyme de la rencontre d'une femme et d'un homme. Ce *hiatus* fait écho au propre hiatus que le titre de l'œuvre de Richter opère. Si le cycle s'intitule très spécifiquement *18. Oktober 1977*⁸⁰¹ et pointe ouvertement sur un moment de l'histoire de l'Allemagne, les éléments séparés qui le constituent s'égrènent en des titres plus universels et plus factuels⁸⁰² les uns que les autres qui affectent, voire effacent l'ancrage historique⁸⁰³ : *Erhängte* (*Hanged*), *Tot* (*Dead*), *Plattenspieler* (*Record Player*), *Jugendbildnis* (*Youth Portrait*), *Erschossener* (*Man Shot Down*), *Zelle* (*Cell*), *Gegenüberstellung* (*Confrontation*), *Beerdigung* (*Funeral*) et *Festnahme* (*Arrest*).

Comme nous essaierons de le montrer plus en détail au fur et à mesure de l'analyse, DeLillo reproduit dans le texte les marques d'indétermination si caractéristiques du cycle de Richter sur la RAF. Le récit provenant d'une source hétérodiégétique alterne entre narration à la troisième personne et dialogue (uniquement entre l'homme et la femme). Le style est faussement limpide avec une propension à la factualité, il est délibérément plat lorsqu'il s'agit des dialogues. L'ekphrasis des tableaux rend compte de la résistance à dire clairement ce que nous voyons et du même coup, à lire clairement ce que nous lisons. DeLillo reproduit fidèlement l'effet de flou richtérien, « painted, picture to picture, in nuances of obscurity and pall⁸⁰⁴ » (BM 78 ; TAE 105). La description du gigantesque *Funeral* trahit les couches d'obstacles qui s'ajoutent les unes aux autres pour déchiffrer ce qui est vu :

⁸⁰¹ La référence, quoique spécifique, n'en demeure pas moins énigmatique si l'on n'est pas allemand : « The title *18. Oktober 1977* mystifies. Will visitors to MoMA know what makes this date so special, worthy of receiving homage in a series of paintings? », se demande à juste titre Rainer Usselman, « *18. Oktober 1977: Gerhard Richter's Work of Mourning and Its New Audience* », *Art Journal* 61.1 (Printemps 2002), 4-25, p. 4.

⁸⁰² « [The date] suggestive in its anonymity at best and its meaninglessness at worst. It is the extraordinary elusiveness of the *Oktober* paintings that puzzles; they have an elusiveness that contradicts the matter-of-factness of their titles », Rainer Usselman, « *18. Oktober 1977* », art. cit., p. 4-5.

⁸⁰³ Richter réfute d'ailleurs l'idée que ses tableaux seraient des « history paintings » : « I'm not really very interested in history painting », Hans Ulrich Obrist (Ed.), *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 27.

⁸⁰⁴ Storr utilise le même mot : « *sfumato* pall hovering over the canvas », Robert Storr, *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 110.

In the painting of the coffins being carried through a large crowd, she didn't know they were coffins at first. It took her a long moment to see the crowd itself. There was the crowd, mostly an ashy blur with a few figures in the center-right foreground, discernible as individuals standing with their backs to the viewer, *and* then there was a break near the top of the canvas, a pale strip of earth or roadway, *and* then another mass of people or trees, *and* it took some time to understand that the three whitish objects near the center of the picture were coffins being carried through the crowd or simply propped on biers. (BM 78 ; TAE 108) (nous soulignons)

Le processus est saccadé puisqu'il faut y revenir plusieurs fois comme s'il fallait ajuster son regard, faire la netteté impossible sur ce flou. La multiplication de la coordination « and » et « or » équitablement répartie transcrit parfaitement le va-et-vient et dans l'espace — l'oscillation des yeux mais aussi le déplacement du corps qui avance puis recule — et dans le temps — le processus est lent et laborieux, il prend du temps comme le répète deux fois le texte. Ce qui se produit sur le plan de l'expérience de l'œuvre picturale, se reproduit dans l'expérience de la lecture. Il faut du temps pour lire ce court texte, pour le relire. Aussi la citation suivante a-t-elle une portée méta-critique, « She was looking at Andreas Baader, first one painting, then the other » (BM 78 ; TAE 106). Il va falloir, en effet, plusieurs va-et-vient au lecteur pour venir à bout de ce texte, et à chaque fois qu'il rencontrera le verbe *regarder* « look », 27 fois au total, il lui faudra, sans relâche, l'associer au verbe *lire*.

Le lien d'indétermination que DeLillo parvient à tisser avec l'œuvre picturale de Richter se lit également dans le brouillage constant de la référence. Face au portrait macabre de Ulrike Meinhof dans *Dead*, la femme, filtrée par la voix hétérodiégétique, remarque : « She was looking at Ulrike now, head and upper body, she didn't know for certain what had been used in the hanging » (BM 78 ; TAE 105). Si elle affirme qu'elle ne sait pas, le lecteur, lui, ne peut retenir cette assertion car il n'est pas en mesure de savoir si la femme fait référence à l'indétermination et au flou du tableau ou si elle parle de sa propre méconnaissance des faits concernant le suicide de Ulrike. Le voile d'indétermination suggéré par la technique de brouillage de Richter, par le flou, reconduite par DeLillo dans le texte place la femme dans un moment suspendu de recherche de sens.

15.2. Le spectre du 11 septembre

Si l'exposition de Richter précède les attentats du 11 septembre, la nouvelle, elle, vient après. Tout comme il est possible de ressentir l'impact du 11 septembre 2001 dans

*Cosmopolis*⁸⁰⁵, sans qu'il en soit fait mention⁸⁰⁶, il paraît difficile ne pas en parler lorsqu'est mentionnée la nouvelle « Baader-Meinhof ». Tout d'abord, le thème général du terrorisme nous invite à faire ce lien. Il en va de même pour la question des morts qui sont littéralement sur chacune des toiles. Aussi, lorsque la femme contemple les tableaux, le sentiment qu'elle a de veiller sur les morts, laisse entendre qu'elle est elle-même en deuil :

She'd been alone for a time, seated on a bench in the middle of the gallery with the paintings set around her, a cycle of fifteen canvases, and this is how it felt to her, that she was sitting as a person does in a mortuary chapel, keeping watch over the body of a relative or a friend.
(BM 78 ; *TAE* 105)

Le même sentiment prédomine à la lecture de la fin de la nouvelle qui n'est qu'une forme inversée du début puisque cette fois c'est au tour de l'homme : « he was alone in the gallery, seated on the bench in the middle of the room, his back to the entranceway, and he was looking at the last painting in the cycle, the largest by far and maybe most breathtaking, the one with the coffins and cross, called *Funeral*⁸⁰⁷ » (BM 82 ; *TAE* 118). En revenant, il témoigne peut-être une certaine émotion face aux œuvres lui qui y était insensible.

Un autre indice tend à renforcer le lien que nous établissons entre l'événement ou les événements de la nouvelle et le 11 septembre. Il s'agit des références à l'emploi. En effet, les deux protagonistes sont à la recherche d'un emploi. Pour la femme, il est tentant de voir dans sa remarque la force de destruction des attentats comme si ces derniers avaient littéralement désintégré⁸⁰⁸ la compagnie qui l'employait, « She didn't tell him that she was also out of work. She'd grown tired of describing her job [...] so why make the effort, she thought now that the job and the company no longer existed » (BM 80 ; *TAE* 111). Une référence au téléphone portable pourrait là aussi rappeler les événements du 11 septembre. L'homme ne coupe jamais son portable car il craint de manquer le coup de téléphone le plus important de sa vie : « [t]he total life-altering call » (BM 81 ; *TAE* 113). Le téléphone portable n'est plus depuis ce jour tragique un objet anodin. DeLillo le mentionne par exemple dans « In the

⁸⁰⁵ Peter Henning, « Vielleicht sehe ich einiges klarer und früher als andere », *Frankfurter Rundschau* No. 271 (20 novembre 2003), 28-29 (interview re-translated back into English by Julia Apitzsch). Accès en ligne le 16 avril 2014. URL : http://perival.com/delillo/interview_henning_2003.html

⁸⁰⁶ Voir à ce sujet Joseph M. Conte, « Conclusion: Writing amid the ruins: 9/11 and *Cosmopolis* », in John N. Duval (Ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, 179-192. Voir également le chapitre 2 intitulé « The Futurity of September 10 » de James Gourley, *Terrorism and Temporality*, op. cit., p. 35-53 ainsi que Michael Naas, « Autonomy, Autoimmunity », art. cit., p. 154, David Cowart, « Anxieties of Obsolescence », art. cit., p. 161 et Adam Thurschwell, « Writing and Terror », art. cit., p. 279-280.

⁸⁰⁷ La photographie originale à partir de laquelle le tableau est peint est l'enterrement public de Baader, Ensslin et Raspe.

⁸⁰⁸ C'est le cas notamment du restaurant « Windows of the World » qui n'a jamais été reconstruit.

Ruins of the Future » (RF 35). Le lien entre la nouvelle et le 11 septembre ne relève pas simplement de l'Histoire car nous pouvons remonter directement à l'œuvre de DeLillo, et notamment à *Falling Man*, et par deux entrées assez évidentes. D'abord, il y a celle de l'art, Richter pour « Baader-Meinhof » et les natures mortes de Giorgio Morandi pour *Falling Man*. Ensuite, il y a le personnage énigmatique de Martin Ridnour qui répondait autrefois au nom de Ernst Hechinger lorsqu'il était affilié au terrorisme allemand des années 70. D'une manière plus générale, la filiation avec le 11 septembre paraît inévitable dans la mesure où il est question de terrorisme — fût-il non religieux, il n'en demeure pas moins idéologique. « Baader-Meinhof » tisse les terrorismes — terrorisme d'État⁸⁰⁹, terrorisme contre l'État, terreur du quotidien post-11 septembre — entre eux tout autant qu'il enclenche une mise en abyme des œuvres delilliennes traversées par le terrorisme et la terreur.

15.3. L'entre-temps

Plusieurs éléments dans « Baader-Meinhof » tendent à indiquer que les protagonistes (et le lecteur) sont placés dans un temps médian⁸¹⁰, suspendus entre des polarités notionnelles à la fois extrêmes et inextricables. Tout commence dans le premier paragraphe par l'évocation du deuil qui d'emblée suggère la première occurrence de l'entre-deux : « She'd been alone for a time, seated on a bench in the middle of the gallery with the paintings set around her, a cycle of fifteen canvases, and this is how it felt to her, that she was sitting as a person does in a mortuary chapel, keeping watch over the body of a relative or a friend » (BM 78 ; TAE 105). En effet, le deuil est, pour celui ou celle qui reste, un espace intermédiaire où se négocie la séparation d'avec les morts. C'est précisément parce que c'est un processus et que le *travail du deuil* est en cours que le paradigme fonctionne. Il n'est pas exclu de penser, comme nous l'avons proposé en introduction de ce chapitre, que les protagonistes sont eux-mêmes en deuil car, outre le lien ostensible entre les terroristes⁸¹¹, le spectre du 11 septembre plane sur la

⁸⁰⁹ « Il est remarquable que, peu à peu, le mot « terrorisme », qui qualifiait clairement une figure particulière de l'exercice du pouvoir d'État, réussisse à signifier exactement le contraire. Depuis longtemps en effet, « terroriste » est le mot par lequel les États désignent tout adversaire violent, et/ou armé, précisément au vu de son caractère non-étatique », Alain Badiou, *Circonstances, 1. Kosovo, 11 septembre, Chirac/Le Pen*, Paris, Editions Léo Scheer, 2003, p. 49.

⁸¹⁰ Nous nous inspirons en partie de l'article de Meurer bien que lui concentre son attention sur la question de l'intermédialité qu'il traite de manière magistrale. Ulrich Meurer, « Double-Mediated Terrorism: Gerhardt Richter and Don DeLillo's "Baader-Meinhof" », in Michael C. Franck & Eva Gruber (Eds.), *Literature and Terrorism. Comparative Perspective, Studies in Comparative Literature* 66, Amsterdam, New York, Rodopi, 2012, 175-194.

⁸¹¹ C'est probablement à cela que renvoie la répétition inexpliquée, presque compulsive de la citation suivante : « there was an element of forgiveness in the picture, that the two men and the woman, *terrorists*, and Ulrike before them, *terrorist*, were not beyond forgiveness » (BM 80 ; TAE 109) (nous soulignons).

nouvelle. Aussi le deuil est-il tout à la fois le contexte de la diégèse et l'un des sujets de l'ekphrasis des tableaux de Richter⁸¹². Pour ce qui est de l'ekphrasis, nous pouvons dire qu'elle est possible à l'endroit de son échec — on s'évertue à dire que l'on ne voit pas bien. Les sujets peints posent la question du deuil puisque, d'abord, *les faits dépeints* rappellent l'incertitude qui plane autour des conditions de leur mort et empêche donc le deuil dans la mesure où le « dossier » ne peut être classé, comme l'on dirait d'une plaie qu'elle est restée ouverte ; ensuite, *l'effet dépeint*, lui, accentue l'indéterminé et fait par conséquent obstacle à toute stabilisation du sens, plongeant le spectateur dans une recherche sans fin.

La série des trois portraits de Gudrun, *Confrontation 1, 2 and 3 (Gegenüberstellung 1, 2 und 3)* invite le lecteur à chercher une adéquation chronologique dans la sérialité qui lui permettrait de corroborer l'organisation et l'ordonnancement des portraits dans une suite logique telle que les titres la suggèrent : « Three portraits of Gudrun, maybe smiling, smiling and probably smiling » (BM 78 ; *TAE* 107). Le sourire constitue le point de référence à l'élaboration de ce qui précède et de ce qui vient. Or la classification semble ne pas fonctionner ne serait-ce que parce que la femme remet en cause le sourire de Gudrun dans le portrait du milieu (*Confrontation 2*). Si la sérialité s'écroule par le milieu, les termes « maybe » et « probably » n'en sont que renforcés et c'est toute l'indétermination qui rejaillit de plus belle, ainsi que le caractère médian d'une temporalité que retranscrit la perpétuelle oscillation du regard du spectateur qui est contraint de rechercher dans les nuances et le flou richtérien, les passages entre le sourire et sa négation, sa naissance même. DeLillo complexifie davantage la relation à l'œuvre en reliant le sourire de Gudrun à celui de la femme⁸¹³. Par deux fois, la mention du sourire la concerne — « a grudging⁸¹⁴ smile » (BM 80 ; *TAE* 110) et « She saw herself smile » (BM 80 ; *TAE* 112) — et par deux fois l'avènement du sourire est mis en péril car dans le premier exemple le fait qu'il soit quelque peu forcé est une raison suffisante pour le disqualifier, tandis que dans le deuxième c'est la réflexivité qui le met en doute. La sérialité déconstruite, le regard est condamné à errer entre les trois

⁸¹² Richter explique : « I'd say the photograph provokes horror, and the painting — with the same motif something more like grief. That comes very close to what I intended », Hans Ulrich Obrist (Ed.), *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 189.

⁸¹³ « [Richter] presents a disconcertingly intimate three-stage encounter during which Ensslin catches our eye out of the side of hers, turns to us, lips parted, brightening face open and expectant, and then turns away, drops her head, squares her jaw and the line of her mouth, and seemingly steps toward the outer edge of the frame as if she were about to disappear behind a door. Initially, the three canvases suggest a first meeting with someone we have heard about but never seen close up before, but what Richter has really staged is her parting », Robert Storr, *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 107.

⁸¹⁴ Le parallèle est à peine dissimulé par l'effet de paronomase entre « Gudrun » et « grudging ».

portraits sans pouvoir faire la netteté sur aucun. C'est encore le flou et la temporalité de l'indécision qui l'emporte ici.

L'entre-deux enfin, c'est la mort telle que Richter la représente comme à la fois consommée, relevant donc du passé, et sur le point de se faire, relevant d'un avenir proche. C'est encore le punctum qui nous servira ici de trame théorique : « je lis en même temps : *cela sera et cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu »⁸¹⁵. Mais la tension que Barthes et Richter mettent en avant doit nous inviter à chercher comment le texte accommode cette tension. Nos deux protagonistes n'échappent pas à cette mise en tension de l'intervalle puisque tous deux confient, *au même moment*, leur appartenance à cet interstice. L'homme lance : « I'm frankly here to pass the time. That's what I do between job interviews » (BM 78 ; TAE 107). Nous constatons qu'il n'est pas seulement dans un entre-temps dans lequel il *tuerait le temps*, il est, en sus, déjà dans un processus intermédiaire comme redoublé dans les *entretiens* d'embauche, la recherche d'emploi étant ici un autre indice sur la temporalité particulière de la recherche. La femme, elle, n'en est pas à sa première visite : « She didn't want to tell him that she'd been here three straight days [...] Then she told him » (BM 78 ; TAE 107). Autrement dit, la femme est elle-même prisonnière d'une force qui la contraint à revenir, à répéter de manière compulsive, son retour. Du coup, il y a peut-être la volonté chez DeLillo d'effleurer une fois de plus le motif du deuil, voire de l'échec de ce dernier si nous considérons cet intervalle comme l'espace carcéral du temps qui ne passe pas. Une telle lecture serait corroborée par les résonances établies entre le début et la fin de la nouvelle. Si la nouvelle commence par la question du deuil, elle se termine, dans l'agencement de l'exposition, par le *dernier* tableau⁸¹⁶ — « the last painting in the cycle » (BM 82 ; TAE 118) — « *Funeral* », qui est une scène d'enterrement, c'est-à-dire l'événement social du deuil⁸¹⁷.

Si la notion de milieu est si essentielle, il nous faut ouvrir la nouvelle à l'exact milieu du récit pour voir ce qui s'y passe : « She didn't want to tell him that she was out of work

⁸¹⁵ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 150.

⁸¹⁶ Ce ne fut pas le cas de l'exposition de *18. Oktober 1977* au Museum für Moderne Kunst à Francfort. Même l'inventaire des œuvres de Richter ne place pas *Funeral* à la dernière place. Voir Rainer Usselman, « *18. Oktober 1977* », art. cit., p. 5.

⁸¹⁷ « Le deuil est ensuite l'ensemble des comportements et conduites sociales, individuelles et collectives, commandés par la mort d'une personne ayant une certaine importance sociale (« Porter le deuil ») ; c'était le sens premier et le plus habituel du terme depuis les temps les plus reculés mais il a tendance à être peu à peu oublié en raison de l'extinction progressive des rituels funéraires dans les sociétés urbaines occidentales », Michel Hanus, « Le travail du deuil », art. cit., p. 15.

because it would give them a situation in common. She didn't want that, an inflection of mutual sympathy, a comradeship » (BM 80 ; TAE 111). Nous nous contenterons ici de l'efficacité de l'analyse de Meurer : « [it] harbor[s] an undisclosed moment of decision (growing trust, or lust, or both) »⁸¹⁸. L'autre milieu du texte, moins de son économie que de son intensité⁸¹⁹ diégétique, c'est la réaction d'écœurement de la femme qui éprouve le sentiment paradoxal d'être dessaisie de ce qui pourtant lui appartient toujours :

She saw everything twice now. She was where she wanted to be, and alone, but nothing was the same. Bastard. Nearly everything in the room had a double effect—what it was and the association it carried in her mind. She went out walking and when she came back the connection was still there, at the coffee table, on the bed, in the bathroom. Bastard. She had dinner in a small restaurant nearby and went to bed early. (BM 82 ; TAE 117)

Le mot est lancé, « double ». C'est l'autre nom de cet intervalle du flou que nous avons tenté d'analyser, ou plus précisément la conséquence de ce flou qui autorise le départ vers deux directions pareillement valables. Cette épiphanie retardataire⁸²⁰ redouble la terreur d'une violence et d'une violation passée, remémorée dans le futur de ses effets. Dans l'appartement, la terreur se lit dès lors des deux côtés du continuum : le lieu est fidèle à ce qu'il était (le passé est ici affaire de mêmeté) et il est pourtant altéré dans ce qu'il a subi à travers la remémoration, nécessairement postérieure à l'événement. Concomitamment, le texte que nous lisons est le *même* qu'auparavant, mais il est pourtant *autre* comme nous montrerons ultérieurement. Peut-être pouvons-nous alors recourir ici aux mots de Deleuze qui explicite à la perfection ce qui semble être à l'œuvre au moment critique du récit :

⁸¹⁸ Ulrich Meurer, « Double-Mediated Terrorism », art. cit., p. 186.

⁸¹⁹ Il y a un lien ici à tisser avec l'épiphanie, au moins au sens où Bidney l'entend. Bidney élimine « atemporality » — un des trois traits qu'Ashton Nichols (*The Poetics of Epiphany. Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Moment*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1987) attribue à l'épiphanie, les deux autres étant « expansiveness » et « mysteriousness » — qu'il remplace par « heightened intensity ». Martin Bidney, *Patterns of Epiphany. From Wordsworth to Tolstoy, Pater, and Barrett Browning*, Carbondale, Edwardsville, South Illinois University Press, 1977, p. 2. Néanmoins, il semblerait que l'épiphanie se cantonne à un phénomène de l'esprit, et qu'elle n'a pas « objectivement » lieu *dans* le monde. Béja, quant à lui, parle de : « sudden spiritual manifestation, whether from some object, scene, event, or memorable phase of the mind — the manifestation being out of proportion to the significance or strictly logical relevance of whatever produces it », Morris Beja, *Epiphany in the Modern Novel*, Seattle, University of Washington Press, 1971, p. 18.

⁸²⁰ Cela s'apparenterait aux termes que Beja emploie : « The retrospective epiphany is one in which an event arouses no special impression when it occurs, but produces a sudden sensation of new awareness when it is recalled at some future time », Morris Beja, *Epiphany in the Modern Novel*, op. cit., p.15. Nous avons choisi de ne pas entendre la question de l'événement dans son rapport à l'épiphanie pour des raisons d'économie. Néanmoins, au fil des lectures sont apparus des liens évidents. Par exemple la surprise, qui étrangement n'apparaît que dans une note de bas de page de l'article de Wim Tigges, « Towards a Typology of Literary Epiphanies » : « In terms of the theory of epiphany proper, the point here is, of course, that it is by definition impossible to « stage » or premeditate an epiphany », Wim Tigges (Ed.), *Moments of moment. Aspects of the Literary Epiphany*, Amsterdam, Rodopi, 1999, 11-35, note 31, p. 31. Globalement, il nous semble que l'épiphanie reste extérieure à toute idée d'événementialité de l'événement, à l'ipséité de son apparaître.

Autant le présent mesure l'effectuation temporelle de l'événement, c'est-à-dire son incarnation dans la profondeur des corps agissants, son incorporation dans un état de choses, autant l'événement pour lui-même et dans son impossibilité, son impénétrabilité, n'a pas de présent mais recule et avance en deux sens à la fois, perpétuel objet d'une double question : qu'est-ce qui va se passer ? qu'est-ce qui vient de se passer ? Et c'est bien l'angoissant de l'événement pur, qu'il soit toujours quelque chose qui vient de se passer et qui va se passer, tout à la fois, jamais quelque chose qui se passe⁸²¹.

Les occurrences du mot « Bastard »⁸²², posté tels des gardes, assurent le cadrage à droite et à gauche, pour laisser au centre de cet *entre-crochet*, la marque creusée par le *tiret* qui incarne dans la chair du texte à la fois la *béance* où advient, tout en s'éclipsant, le moment qui fait basculer la femme dans la terreur, et la *liaison* (« the connection ») où convergent, en un *présent terrorisant*, les temporalités rivales qui s'exercent entre le passé de la violation et l'avenir de sa lecture dans l'effet. Même la dominante phonologique de la consonne /b/ dans les mots « Bastard », « double », « back », « table », « bed », « bathroom » puis enfin, à nouveau « Bastard » tendent à matérialiser de manière *performative* l'idée d'une simultanéité entre la force de resserrement et d'écartement : resserrement des lèvres de la bilabiale qui doivent se toucher tout autant qu'elles doivent se séparer dans l'explosion de la plosive pour que puisse naître le son /b/⁸²³.

Ce que la femme voit ou ressent par deux fois — ce moment où le temps d'après, celui qui est advenu, révèle à la manière d'un développement photographique, le temps d'avant, celui qui va advenir — nous l'éprouvons aussi, nous, lecteurs. Nous l'éprouvons *après-coup* notamment grâce à une série d'ordonnancements du texte que nous voyons tout à coup s'inverser. Pourtant, l'homme, dans ce qui s'apparente à un commentaire métatextuel, nous avait mis sur la voie, lorsqu'il s'adressait à la femme : « You have to find yourself on the verge of something happening before you can begin to prepare for it. That's when you get serious » (BM 81 ; TAE 114).

15.4. Après-coup de la lecture

La temporalité problématique de l'événement qui le rend à la fois origine et terme de ce qui arrive, nous invite à problématiser la nouvelle « Baader-Meinhof » à la lumière de la

⁸²¹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 79.

⁸²² La violence effective se couple ici d'une violence verbale. Tout cela participe de la structure chiasmique de la nouvelle. La stature et la violence se l'homme se dégonflent après les faits. L'innocence et la fragilité de la femme laisse place à sa colère et à sa violence verbale.

⁸²³ « Bilabiale » renvoie au point d'articulation tandis que « plosive » renvoie au mode d'articulation. Il est tentant de voir dans ce choix de la consonne /b/ une évocation d'une des armes de prédilection du terrorisme, la bombe. Peut-être une référence aussi à l'exclamative « boo ! » pour susciter la peur ou la surprise.

lecture. En effet, si nous avons pu voir que DeLillo s'intéressait à ce moment où tout bascule, la lecture prend un tour similaire car le lecteur se retrouve abusé par un sens déjà là — *déjà lu* — comme latent qui lui revient sous les espèces d'une fulgurance digne d'un événement. La surprise se fonde paradoxalement dans ce texte sur le déjà. Ce que le lecteur n'a pas vu, il l'a néanmoins lu. La reconnaissance annoncée dès la première ligne se lit *a posteriori* comme l'intime conviction, comme l'intuition inexplicée d'un danger à venir avéré et entériné par la lecture qui l'a relégué dans l'ordre du déjà. Aussi, lorsque la nouvelle commence, la seule chose que la femme sache réellement — elle qui n'a de cesse d'insister sur sa nescience — retentit comme cela même qui ne lui est pas encore arrivé : « She knew there was someone else in the room » (BM 78 ; TAE 105). La valeur indéterminée de « room » ne permet pas d'identifier le lieu immédiatement (ici la salle du musée) mais il résonnera après la lecture non plus seulement comme le lieu fléché dans le récit par le troisième énoncé (« the gallery with the paintings » (BM 78 ; TAE 105)) mais aussi comme l'appartement où l'événement *a eu et aura* lieu : « It was a studio apartment, with the kitchen only partly walled off and the bed in a corner of the room » (BM 80 ; TAE 112). Cette première hypothèse selon laquelle l'événement à venir était déjà préalablement annoncé dans un passé de son surgissement, ce brouillage temporel donc, est corroboré par le deuxième énoncé : « There was no outright noise, just an intimation behind her, a faint displacement of air » (BM 78 ; TAE 105). Ce déplacement d'air ne redouble-t-il pas la respiration de l'homme onaniste : « She stood against the bathroom door. After a while she heard him breathing, a sound of concentrated work, nasal and cadenced » (BM 82 ; TAE 117) ?

DeLillo continue ce tour de force en multipliant les motifs d'inversion. Même s'il ne s'agit pas exactement d'un renversement faisant de la victime le bourreau⁸²⁴, émerge néanmoins une forme de brouillage textuel quant à la détermination des deux partis, celui de la femme et celui de l'homme, qui permet à DeLillo de prolonger la réflexion de Richter sur la question. Cette inversion passe par différents éléments du texte qui sont revisités. Par exemple, si la femme ouvre la nouvelle, assise seule dans la galerie, comme offerte à un prédateur potentiel, la nouvelle se conclut sur la figure de l'homme seul assis. Cette fois, c'est la femme anonyme qui est en position de le surprendre. Ensuite, si nous avons remarqué le jeu de contraste entre la volonté de savoir de l'homme d'une part et l'ignorance de la femme

⁸²⁴ Dans leur remarquable étude sur le roman et le terrorisme, Appelbaum et Paknadel notent : « But the novels in our sample are united in this: they take the side of the victim: they see the significance of violence in the harm it causes », Robert Appelbaum & Alexis Paknadel, « Terrorism and the Novel, 1970-2001 », *Poetics Today* XXIX/3 (Printemps 2008), 387-436, p. 422.

d'autre part, la distribution s'inverse, presque implacablement, lorsque l'homme prolixe et inquisiteur, honteux de ce qu'il a fait déclare : « 'I'm sorry. Please. *I don't know what to say*' » (BM 82 ; TAE 117) (nous soulignons). S'il était jusque-là imposant (BM 80 ; TAE 110) et bruyant (BM 78 ; TAE 105), il se retrouve subitement vulnérable, penaud et contrit : « His voice was barely audible, close to a moan » (BM 82 ; TAE 117).

Si l'homme n'a de cesse d'établir autoritairement la définition de l'œuvre en veillant *policièrement* à ce que la femme abonde dans son sens, la femme en une remarque flirte avec la tonalité de l'homme : « She heard a note of slight reprimand in her voice » (BM 78 ; TAE 107). La frontière entre réprimande et répression, termes qui partagent une étymologie commune, est parfois ténue. C'est encore dans la relecture de ce qui est dit que les nombreuses structures négatives⁸²⁵ dévolues à la femme résonnent comme autant de marques définitives — aussi arrêtées, en somme, que celle de l'homme — qui promettent de mettre en danger toute discussion, et plus fondamentalement toute amorce d'une relation intersubjective éthique. Par exemple, à la première intervention de l'homme, la narration remarque : « She did not turn to look at him » (BM 78 ; TAE 105)⁸²⁶. La question qui se pose est la suivante : si l'intrusion terrifiante de l'homme est indiscutable, comment aborder la réticence de la femme ? N'y a-t-il pas une étroite, pour ne pas dire inextricable, relation entre le « trop » et le « pas-assez » ? La question des genres est ici prégnante, et il paraît difficile de s'en défaire, et peut-être n'est-il pas souhaitable d'en faire l'économie. Néanmoins, dans la perspective du retournement du texte dans l'après-coup de la lecture qui nous intéresse, il est difficile de ne pas souligner l'écriture qui nous contraint à considérer le brouillage des catégories absolument stabilisées que seraient la victime d'une part et le bourreau d'autre part. La position de victime innocente qu'occupe la femme est du coup mise à mal comme le souligne Kauffman : « The ending makes us reevaluate the beginning, when the heroine was still innocent—or blind. [...] What are we to make of her harsh transformation »⁸²⁷. En déstabilisant des catégories, DeLillo refuse de se laisser surprendre par les mécanismes absolutistes de la terreur, et invite le lecteur à faire de même.

⁸²⁵ Il y a pas moins de onze occurrences de « didn't » et huit de « don't ». Le seul énoncé négatif proféré par l'homme est le dernier, celui-là même qui le fait basculer : « I dont know what to say » (BM 82 ; TAE 117).

⁸²⁶ Kaufman remarque le parallélisme structurel de la nouvelle : « [T]he paintings are an objective correlative for blindness and insight: she studies the canvasses, but is blind to the man's motives; he is blind to the paintings, but shrewdly sizes her up », Linda S. Kauffman, « The Wake of Terror », art. cit., p. 24.

⁸²⁷ Linda S. Kauffman, « The Wake of Terror », art. cit., p. 25.

15.5. Conclusion

« Baader-Meinhof » est une nouvelle sur la terreur cela va sans dire mais c'est également une nouvelle sur les précautions à prendre lorsque nous considérons la terreur pour ne pas sombrer dans le même absolutisme que la terreur :

For DeLillo the job of the writer is thus not to create another all-encompassing narrative opposed to that of terror [...] but rather to insist upon a return to narrative as personal, partial, incomplete, to contribute to the limitless mosaic of plots that do not insist upon domination⁸²⁸.

La tentation de la totalité est perceptible à chaque page et elle se ressent dans les velléités du lecteur à prendre position pour la femme anonyme. Mais la lecture crée paradoxalement l'attitude inverse qui ne consiste bien évidemment pas à prendre le parti de l'homme mais à considérer le texte avec attention et avec jugement. Il ne s'agit pas d'évacuer totalement les émotions mais plutôt de prendre le temps du discernement, de la mesure. C'est précisément ce temps qu'offre le texte en créant ce hiatus où convergent des temporalités concurrentielles. L'oxymore — l'imminence⁸²⁹ accomplie — mentionnée dans le titre de ce chapitre renvoie en premier lieu à la mégarde du lecteur qui est pris au dépourvu : il attend quelque chose qui a déjà eu lieu. La lecture par « un jeu de rétentions et de protentions phrastiques »⁸³⁰ produit cet effet de flou corroborant le flou richtérien, en réponse au terrorisme et à la terreur. Pour contrecarrer la terreur et la mort, le texte construit un espace où un scepticisme de type éthique peut naître.

Point Omega a plusieurs affinités avec la nouvelle « Baader-Meinhof ». Ces deux opus portent par exemple les stigmates de l'après 11 septembre et comporte à cet égard leur part de terreur. Par ailleurs, *Point Omega* propose une problématique similaire puisqu'il est également question de vouloir ce qui a déjà eu lieu. Or cette fois ce qui a déjà eu lieu n'est pas dans la textualité mais dans l'Histoire.

⁸²⁸ Joseph S. Walker, « A Kink in the System », art. cit., p. 337.

⁸²⁹ Étymologiquement, l'imminence est aussi liée à la menace, pas seulement à la proximité.

⁸³⁰ Paul Ricœur, *Temps et récit III*, op. cit., p. 306.

16. POINT OMEGA : MAL D'ARCHIVE

16.1. Oubli et oblitération

La disparition de Jessie est l'événement dans toute sa surprise, il est excès et, en cela, comme fatidiquement ou messianiquement, répond à l'appel d'Elster dans ce dialogue avec Finley :

What idea?

What idea. Paroxysm. Either a sublime transformation of mind and soul or some worldly convulsion. We want it to happen.

You think we want it to happen.

We want it to happen. Some paroxysm. (PO 72-73)

Il est tout à fait ironique et paradoxal que ce que désire ardemment Elster est *déjà* arrivé. L'erreur relève du temps⁸³¹. Le paroxysme⁸³² qu'il attend au devant de lui n'est autre que le 11 septembre 2001. Le manque, ce désir⁸³³ qu'il souhaite combler est derrière lui — *mal d'archive*⁸³⁴. Ce qu'il veut pour le futur relève de son passé. Ce qui signifie que l'événement du 11 septembre est comme passé outre les rets de la mémoire. Comme s'il n'avait pas été enregistré à la manière du trauma, ou, pis encore, il n'avait pas eu lieu, l'événement passe à la trappe de l'histoire pour tomber dans l'oubli. DeLillo identifie l'effacement de l'histoire, son déni⁸³⁵. C'est ce que Joan Didion remarque à propos du 11 septembre :

we began to hear what would become in the year that followed an entrenched preference for ignoring the meaning of the event in favor of an impenetrably flattening celebration of its victims, and troublingly belligerent idealization of historical ignorance. "Taste" and "sensitivity," it was repeatedly suggested, demanded that we not examine what happened⁸³⁶.

Il ne s'agit pas pour Didion de minimiser les souffrances de ceux qui ont perdu des êtres chers ou de déshonorer les victimes. Il s'agit d'historiciser l'événement pour ne pas qu'il devienne

⁸³¹ « The nation really did, after 9/11, desire "[s]ome paroxysm," as Elster remarks. When he adds, "we want it to happen" (73), one faults only the present-tense construction », David Cowart, « The Lady Vanishes », art. cit., p. 46.

⁸³² Chardin a lui-même recours à un tel vocable : « un paroxysme de complexité harmonisée », Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, Paris, Éditions du Seuil, 1955, p. 292.

⁸³³ Difficile de ne pas faire le lien avec l'espace, notamment le *désert* dont la symbolique pourrait facilement se greffer à cette idée. En tant qu'espace paradoxale, le désert est un lieu propice à partir duquel nous pouvons penser le temps. Lieux de l'ambiguïté virginale, il marquerait tout aussi bien le paroxysme créateur, celui commençant, que le paroxysme destructeur, celui anéantissant. Le rapprochement désert/désir nous vient de la lecture de Paul Virilio, *L'horizon négatif. Essai de dromoscopie*, Paris, Galilée, 1984, p. 193.

⁸³⁴ Mal qui est un manque mais aussi une souffrance. Il va de soi que l'expression est empruntée à Jacques Derrida.

⁸³⁵ Baudrillard soulignait les rapports entre effacement de l'histoire et effacement du territoire, Jean Baudrillard, *Amérique*, op. cit., p. 11.

⁸³⁶ Joan Didion, *Fixed Ideas*, op. cit., p. 9 (nous soulignons).

pur accident ; comme l'ont écrit et l'ont dit plusieurs intellectuels américains qui ont eu vite fait d'être perçu comme des apologues du terrorisme ou pis encore, comme des antipatriotes⁸³⁷, le 11 septembre est lié aux États-Unis et ce *nécessairement* : « we can say, and ought to, that US imperialism is a necessary condition for the attacks on the United States, that these attacks would be impossible without the horizon of imperialism within which they occur »⁸³⁸. Les mots de Didion cités plus haut sont sans équivoque, et ils évoquent une histoire manipulée par le prisme de sa mémoire mais également de son oubli. Il y a là des parallèles possibles avec la « mémoire manipulée » telle que Ricœur l'a décrite :

On peut toujours raconter autrement, en supprimant, en déplaçant les accents d'importance, refigurant différemment les protagonistes de l'action en même temps que les contours de l'action [...]. [L]e péril majeur, au terme du parcours, est dans le maniement de l'histoire autorisée, imposée, célébrée, commémorée — de l'histoire officielle. La ressource du récit devient ainsi le piège, lorsque des puissances supérieures prennent la direction de cette mise en intrigue et imposent un récit canonique par voie d'intimidation ou de séduction, de peur ou de flatterie. Une forme retorse d'oubli est à l'œuvre ici, résultant de la dépossession des acteurs sociaux de leur pouvoir originaire de se raconter eux-mêmes⁸³⁹.

La « mise en intrigue » dans le cas qui nous intéresse, c'est le récit du contre-terrorisme dépêché par le gouvernement de George W. Bush. L'événement repose aussi la répétition de l'effacement et de l'oblitération de l'histoire, son oubli « exercé » dans une « pragmatique de l'oubli »⁸⁴⁰. Vouloir ce que l'on possède déjà sans savoir qu'on le possède, cela signifie soit que l'on a oublié qu'on le possédait, soit que l'on feint d'avoir oublié qu'on le possédait. Cela semble cohérent avec les réflexions d'Elster sur le temps : « This is the vast meditative time of the desert, geologic time, making Elster think about evolution and extinction »⁸⁴¹. Ricœur écrivait que « l'art de l'oubli devrait reposer sur une rhétorique de l'extinction : écrire pour éteindre — le contraire de faire archiver »⁸⁴². Cette « rhétorique de l'extinction » est à mettre au compte d'une entreprise d'éradication de l'histoire qui permet à cette dernière de se répéter mais sous l'aspect d'une expérience originale puisque son

⁸³⁷ « you're either with us or you're with the terrorists » disait George W. Bush. L'exemple le plus notoire fut probablement le déferlement de critiques à l'encontre de Susan Sontag. Voir à ce sujet Frank Lentricchia & Stanley Hauerwas (Eds.), *Dissent from the Homeland: Essays After September 11*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 3 et Joan Didion, *Fixed Ideas*, op. cit., p. 13-14. Zinn disait justement : « to criticize the government is the highest form of patriotism », Howard Zinn, « Artists in Times of War », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 9.1 (2007). Accès en ligne le 26 juillet 2014. URL : <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol9/iss1/21>

⁸³⁸ Judith Butler, *Precarious Life*, op. cit., p. 11.

⁸³⁹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 579-580.

⁸⁴⁰ Les termes sont empruntés à Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 542.

⁸⁴¹ Thomas DePietro, « Don DeLillo. A Conversation with Thomas DePietro », *Barnes & Nobles Review* (1^{er} février 2010). Accès en ligne le 16 mars 2013. URL : <http://bnreview.barnesandnoble.com/t5/Interview/Don-DeLillo/ba-p/2144>

⁸⁴² Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 654.

caractère itératif est tout bonnement évacué. Aussi l'histoire de l'impérialisme se répète-t-elle avec la « guerre contre la terreur ». En effet, celle déclenchée par George W. Bush est une pâle copie — pour ne pas dire un modèle même⁸⁴³ — de celle lancée dans les années 80, années baptisées par certains historiens « the decade of the state terror »⁸⁴⁴. La répétition est même entérinée, et cela ne la rend que plus obscène, par le choix des acteurs qui dans ces deux « guerres contre la terreur » furent exactement les mêmes, à savoir Donald Rumsfeld et John Negroponte. Il y a là une certaine efficacité cynique dans l'effacement cyclique de l'histoire.

16.2. Traumatisme à-venir

Dans cet échange sur la notion de paroxysme⁸⁴⁵, ce *dialogue de sourds* qui nous est donné à entendre, les répétitions traduisent l'aveuglement de l'Amérique face à la terreur de son propre terrorisme. Néanmoins, quand bien même l'événement paroxystique ardemment souhaité a déjà eu lieu, Elster récupérera en retour son paroxysme. Autrement dit, il se place à la merci d'un événement à venir qui viendrait répéter le traumatisme passé en en surpassant l'intensité, et il rejoint en cela Derrida : « Il y a un traumatisme sans travail de deuil possible quand le mal vient de la possibilité à venir du pire, de la répétition à venir mais en pire. Le traumatisme est produit par l'*avenir*, par la menace du pire à *venir* plutôt que par une agression passée et « finie » »⁸⁴⁶. Il n'échappera pas au lecteur que le désir d'Elster revêt un caractère suicidaire. En tant que figure synecdochique d'une Amérique hégémonique et narcissique — souvenons-nous de *Falling Man* : « the narcissistic heart of the West » (*FM* 113) —, Elster est à la recherche du Bien général à tout prix qui, dans cette « extrapolation

⁸⁴³ « [The authors of the December 2002 issue of *Current History*] suggest that the war against Nicaragua [i.e. the first phase of the “War on Terror”] for which the United States was condemned at the World Court, is a *good model for future* acts against terror. Specifically two authors point out that the “contra” war against Nicaragua is a *good model* for the U.S. support for the Northern Alliance in Afghanistan [i.e. the current phase of the “War on Terror”] », Noam Chomsky, *Power and Terror*, *op. cit.*, p. 58 (nous soulignons). Voir aussi Noam Chomsky, *9-11*, *op. cit.*, p. 99.

⁸⁴⁴ Noam Chomsky, *Power and Terror*, *op. cit.*, p. 58.

⁸⁴⁵ Ce paroxysme selon Chardin ne peut pas ne pas arriver, il est irréversible : « Capable de contenir la personne humaine, il ne saurait y avoir qu'un univers irréversiblement personnalisant », Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, *op. cit.*, p. 323.

⁸⁴⁶ Jacques Derrida, « Auto-immunités », *art. cit.*, p. 149. Il y a là comme un écho à la notion de « preventive war » telle que la formule Chomsky : « *preventive war* [t]hat is, the United States will rule the world by force, and if there is any challenge to its domination — whether it is perceived in the distance, invented, imagined or whatever — then the United States will have the right to destroy that challenge before it become a threat. That's preventive war, not preemptive war », Noam Chomsky, *Imperial Ambitions. Conversations with Noam Chomsky*, New York, Penguin, 2006, p. 2. Il y a là une conception impérialiste américaine du futur contre laquelle Butler s'inscrit : « we need to imagine and practice another future », Judith Butler, *Precarious Life*, *op. cit.*, p. 10.

totale du bien »⁸⁴⁷, débouche sur un Mal qui lui est proportionnel : « Au fond, le Bien ne pourrait faire échec au Mal qu'en renonçant à être le Bien, puisque, en s'appropriant le monopole mondial de la puissance, il entraîne par là même un retour de flamme d'une violence proportionnelle »⁸⁴⁸. Elster se condamne d'une certaine manière, à *se faire* mal dans « un processus auto-immunitaire, [qui est], on le sait, ce comportement du vivant qui, de façon quasiment *suicidaire*, s'emploie à détruire « lui-même » ses propres protections, à s'immuniser *contre* sa « propre » immunité »⁸⁴⁹. Or ce désir d'une *mort future reconnaissable à son passé* — « We want to be the dead matter we used to be » (PO 50) — avant que l'événement arrive, nous le retrouvons peut-être dans le futur de l'événement-Jessie lorsqu'Elster, plongeant dans la mélancolie d'un deuil sans fin dans la mesure où le corps reste obstinément absent⁸⁵⁰, craindra, il y a fort à parier, les visitations de la disparue et les invitations à disparaître. « Qu'est-ce qu'un événement traumatique ? » demande Jacques Derrida avec solennité :

C'est que la blessure reste ouverte par la terreur devant l'avenir, et non seulement devant le passé. [...] L'épreuve de l'événement a pour corrélat tragique non pas ce qui se passe présentement ou ce qui s'est passé, au passé, mais le signe avant-coureur de ce qui menace de se passer. C'est l'avenir qui détermine l'inappropriabilité de l'événement, ce n'est ni le présent ni le passé. Ou du moins, si c'est le présent ou le passé, c'est seulement en tant qu'ils portent, sur leur corps, le signe terrible de ce qui pourrait ou pourra arriver, et qui sera pire que ce qui est jamais arrivé⁸⁵¹.

C'est encore l'avenir traumatique qui est en jeu quand Elster grogne amèrement : « *I still want a war. A great power has to act. We were struck hard* »⁸⁵² (PO 30) (nous soulignons). Il est significatif qu'une fois de plus, Elster désire ce qui a déjà eu lieu. Vouloir la guerre, signifie en passant, minimiser, pis, nier celles-là mêmes qui ont cours en Afghanistan et en Irak au moment même où Elster prononce ces paroles. En effet, ces conflits semblent ne pas compter

⁸⁴⁷ Jean Baudrillard, *L'esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2001, p. 22.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 21. Zinn cite l'article de presse de Robert Bowman, ancien militaire durant la guerre du Vietnam devenu évêque, dans lequel il commentait les attentats terroristes perpétrés contre les ambassades américaines au Kenya et en Tanzanie : « We are not hated because we practice democracy, value freedom, or uphold human rights. We are hated because our government denies these things to people in Third World countries whose resources are coveted by our multinational corporations. *That hatred we have sown has come back to haunt us in the form of terrorism* », Howard Zinn, *A People's History of the United States. 1492-Present*, New York, Perennial Classics, 2001, p. 682 (nous soulignons).

⁸⁴⁹ Jacques Derrida, « Auto-immunités », art. cit., p. 145.

⁸⁵⁰ « Les seuls témoignages qui échappent à l'archivage, ce sont ceux des victimes, non pas des morts ou des cadavres (il y en eut si peu) mais des disparus. Les disparus résistent le travail de deuil, par définition, comme l'avenir et comme les fantômes les plus obstinés. Le disparu de l'archive, le fantôme, le revenant, c'est l'avenir », Jacques Derrida, « Auto-immunités », art. cit., note 1, p. 149.

⁸⁵¹ Jacques Derrida, « Auto-immunités », art. cit., p. 148.

⁸⁵² Il nous faut là aussi souligner le binarisme sous-jacent qui, si nous nous en tenons à un des traits caractéristiques de l'intellectuel tel que Saïd l'entend, destitue Elster de son rôle d'intellectuel : « Real intellectual analysis forbids calling one side innocent, the other evil », Edward Saïd, *Representations of the Intellectual*, op. cit., p. 118.

pour lui. Il ne les classe pas parmi les événements dignes de l'appellation « war » dans toute la tonitruance et la véhémence de ce terme, avec l'horreur des milliers de cadavres et des destructions qu'elle laisse dans son sillon⁸⁵³. Non, tout au plus sont-ils de cotonneux chuchotements contre la rumeur assourdissante de la guerre : « Iraq is a whisper » (*PO* 50)⁸⁵⁴. Mais l'aveuglement d'Elster — son « vouloir-ne-pas-savoir » dirait Ricœur⁸⁵⁵ — trahit somme toute une vérité inébranlable : si *les guerres d'Afghanistan et d'Irak n'ont pas eu lieu*, pour faire écho à un titre de Baudrillard tout en le détournant, c'est aussi parce que le terme « guerre » ne recouvre plus les mêmes réalités⁸⁵⁶. Dans son remarquable essai intitulé « War on Terror », Marc Redfield mesure parfaitement les enjeux d'un tel vocable : « Did the United States ever declare war on terror? In one sense, no, of course: the United States has not issued a formal declaration of war since the Second World War »⁸⁵⁷. Non seulement la « guerre » n'en est pas une du point de vue de la loi, mais en plus elle n'en est pas une au regard de son adversaire, la terreur : « as if terror were a state and not technique »⁸⁵⁸.

16.3. Temps théorisé et temps terrorisé

Une conceptualisation du temps dans le roman ne peut faire l'économie d'une étude d'Elster et de la temporalité qu'il a choisie et que le désert efface pour reconfigurer, une temporalité géologique, première, élémentale. DeLillo la définit comme suit : « This is the vast meditative time of the desert, geologic time, making Elster think about evolution and extinction ».⁸⁵⁹ Elster prône un retour à une temporalité originelle non dévoyée par la — « Cities were built to measure time, to remove time from nature » (*PO* 45) — une temporalité

⁸⁵³ Du coup, DeLillo soulève en passant ce qui constitue, nous semble-t-il, le cœur de la question éthique et que Butler formule ainsi dans la préface de son ouvrage : « the different allocation of grievability » (p. xiv). En effet, Butler demande abruptement et ce de manière délibérée : « Who counts as human? Whose lives count as lives? And, finally, What makes for a grievable life? », Judith Butler, *Prekarious Life*, op. cit., p. 20.

⁸⁵⁴ Les noms des opérations militaires, en édulcorant les tragédies qu'elles recouvrent, participent de ce phénomène de banalisation, voire de déni. Nous pensons par exemple à la guerre en Afghanistan baptisée « Operation Enduring Freedom ». Voir à ce sujet, Noam Chomsky, *9-11*, op. cit., p. 129. Pour « Operation Iraqi Freedom » se reporter à Noam Chomsky, *Imperial Ambitions*, op. cit., p. 24-25.

⁸⁵⁵ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 580.

⁸⁵⁶ Noam Chomsky, *9-11*, op. cit., p. 46-47, 109, 134. Voir également Bud Edney, « Rapid Dominance and the Future of the Battlefield », in Harlan K. Ullman et James P. Wade et al., *Shock and Awe. Achieving Rapid Dominance*, Washington (D.C.), The National Defense University Press Book, 1997, p. 107-110. Accès en ligne le 7 février 2014. URL : http://www.dodccrp.org/files/Ullman_Shock.pdf. Spivak remarque : « The "war," on Taliban, repeatedly declared on the media by representatives of the U.S. government from the president down, was only a war in the general sense. Not having been declared by act of Congress, it could not assume that proper name », Gayatri Chakravorty Spivak, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge, Harvard University Press, 2012, p. 373.

⁸⁵⁷ Marc Redfield, *The Rhetoric of Terror*, op. cit., p. 52.

⁸⁵⁸ Joan Didion, *Fixed Ideas*, op. cit., p. 8.

⁸⁵⁹ Thomas DePietro, « Don DeLillo », art. cit.

phénoménale dans les deux sens du terme. C'est à l'occasion de ces méditations qu'Elster en appelle à Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955) qui formulait dans *Le Phénomène humain*, le concept clé de « point oméga ». Il concevait l'univers en termes d'expansion mais d'une certaine manière, interne :

[L'Univers] se présente à nous, physico-chimiquement, comme en voie d'enroulement organique sur lui-même (du très simple à l'extrêmement compliqué), — cet enroulement particulier de « complexité » se trouvant expérimentalement lié à une augmentation corrélative d'intériorisation, c'est-à-dire de psyché ou conscience⁸⁶⁰.

La notion de « point oméga », ce « pôle supérieur du Monde »⁸⁶¹ selon Chardin, permet à Elster de reléguer sa propre temporalité à une échelle supérieure qui le dépasse et l'englobe, et qui, du même coup lui permet de relativiser sa propre finitude et de se déresponsabiliser. Il enclenche sa condition humaine biologique et intellectuelle à un mécanisme qui le subsume, à un cycle géologique qui le replace humblement dans l'échelle de l'Univers tout entier. La disparition de Jessie contraint Elster, malgré lui, à ajuster sa théorie du temps laissant derrière lui le point oméga pour revenir à une temporalité de l'intersubjectivité et de l'urgence. Où est Jessie ? A-t-elle été récupérée et assimilée dans le point oméga ? Sa disparition est-elle la trace du commencement de l'épuisement des consciences ? : « Do we have to be human forever? Consciousness is exhausted. Back now to inorganic matter. This is what we want. We want to be stones in a field » (*PO* 53). La disparition de Jessie en ce qu'elle a d'inexpliquée est en effet une béance, ce saut dans autre chose, dans *de l'autre* puisque le corps s'est évaporé, n'a laissé aucune trace. Elle vient défier une certaine idée du temps et de l'espace.

En tant qu'événement inexpliqué, il s'absout de toute cause et résonne en cela comme un écart de la matière et du vivant — « A leap out of biology » (*PO* 52). La tentation de voir là les prémisses d'une mise en place ou d'une pseudo vérification du concept de Chardin est tentante, et volontairement orchestrée par DeLillo, et elle l'est d'autant plus que la disparition de Jessie promet ironiquement une forme d'« introversion » (*PO* 52). Cette dernière ne serait pas seulement, dans le déploiement de la pensée de Chardin, la fin du cycle où la conscience humaine doit retrouver sa place dans ou en dedans de la conscience subsumante et psychologisante de l'univers, cette « évolution devenue réfléchie »⁸⁶² qu'Elster résume à tort ainsi : « back to inorganic matter. This is what we want. We want to be dead matter we used

⁸⁶⁰ Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, op. cit., p. 334.

⁸⁶¹ Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, op. cit., p. 64.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 337.

to be » (*PO* 50). Non, elle est bel et bien le mouvement réflexif d'Elster lui-même vers un en dedans de soi, vers « cette complaisance à la tristesse »⁸⁶³ causée par un deuil interminable, c'est-à-dire la mélancolie. DeLillo définit le « point oméga » tel qu'il apparaît dans son roman ainsi : « the possible idea that human consciousness is reaching a point of exhaustion and that what comes next may be either a paroxysm or something enormously sublime and unenvisionable »⁸⁶⁴. La remise en cause de l'humain en tant que conscience individuelle est ici patente.

En faisant référence à Chardin, Elster soulève la question de la totalité ou de la plénitude. En effet, la théorie de Chardin est séduisante car elle tend à une totalisation dans la mesure où elle promet la subsumption de l'univers entier, de la géologie et de la biologie, en un tout cohérent, ce que Chardin nomme la « méga-synthèse »⁸⁶⁵. Cette théorie a été critiquée et réfutée par de nombreux biologistes qui avancèrent l'argument selon lequel elle reposait sur une croyance en l'orthogénèse⁸⁶⁶ qui affuble l'évolution d'une intention, d'une direction et d'un *telos*, ce que Chardin désigne par le « Hasard dirigé »⁸⁶⁷. La théorie de l'évolution proposée par Chardin est endossée par Elster qui croit au point oméga, ce point qui marque la convergence finale et épiphanique de toutes les consciences en une sorte d'hyper-conscience :

L'Évolution [...] est une montée vers la Conscience [...] Elle doit donc culminer en avant dans quelque conscience suprême. Mais cette Conscience, justement pour être suprême, ne doit-elle pas porter en soi au maximum ce qui est la perfection de la nôtre : le repliement illuminateur de l'être sur soi ? Prolonger vers un état diffus la courbe de l'Homínisation, erreur manifeste ! C'est uniquement vers une hyper-réflexion, c'est-à-dire vers une hyper-personnalisation, que la pensée peut s'extrapoler⁸⁶⁸.

⁸⁶³ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 645.

⁸⁶⁴ Alexandra Alter, « Don DeLillo Deconstructed », *The Wall Street Journal* (29 janvier 2010). Accès en ligne le 18 mai 2013. URL : <http://online.wsj.com/article/SB10001424052748703906204575027094208914032.html>. DeLillo fait probablement référence au passage suivant de Chardin, « Mort de la planète, matériellement épuisée ; déchirement de la Noosphère partagée sur la forme à donner à son unité ; et simultanément, donnant toute sa signification et toute sa valeur à l'événement, libération du pourcentage d'Univers qui aura réussi, à travers le Temps, l'Espace et le Mal à se synthétiser laborieusement jusqu'au bout. Non pas un progrès indéfini, — hypothèse contredite par la nature convergente de la Noogénèse, mais une extase, hors des dimensions et des cadres de l'Univers visible », Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, op. cit., p. 322.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 271.

⁸⁶⁶ Murray, citant notamment le biologiste français Jean Rostand, remarque que l'un des problèmes d'une évolution telle que Chardin l'entend, laisse place à : « “occult forces” [Rostand] [which] are employed to explain the unknown by the un-knowable », George B. Murray, « Teilhard and Orthogenetic Evolution », *The Harvard Theological Review* 60.3 (Juillet 1967), 281-295, p. 289. Smith fait dans son article critique de Murray le même constat : « The discovery of Omega depends on the fact that evolution, which before man was largely a matter of the play of chance, has in man become self-directed evolution », Robert B. Smith, « Orthogenesis and God-Omega », *The Harvard Theological Review* 62.4 (Octobre 1969), 397-410, p. 406. Sur l'orthogénèse, voir également Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, op. cit., p. 114-115. L'orthogénèse pourrait être rapprochée avec le débat actuel sur le créationnisme qui repose sur l'idée de « Intelligent Design ».

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 286 (nous soulignons).

Elster est tout à fait captivé : « Paroxysm. Either a sublime transformation of mind and soul or some worldly convulsion. We want it to happen » (*PO* 72). En adhérant à la théorie, Elster renonce à une certaine idée de l'individu puisqu'il l'incorpore à quelque chose de plus grand. Épouser une telle théorie implique aussi une nouvelle relation au temps, et c'est là que le désert a un rôle à jouer puisqu'il rend compte de : « the force of geologic time » (*PO* 19). Comme l'explique Elster : « Time is enormous, that's what I feel here, palpably. Time that precedes us and survives us. » (*PO* 44). En effet, temps et désert ne peuvent être pensés séparément. Du temps théorisé possible dans le désert, Elster s'en retourne à un temps de la terreur lorsqu'il est contraint à un retour forcé à New York à la fin du récit :

the usual terror [...] the minute-to-minute reckoning, the thing I feel in the cities. It's all embedded, the hours and minutes, words and numbers everywhere, he said, train stations, bus routes, taxi meters, surveillance cameras. It's all about time, dimwit time, inferior time, people checking their watches and other devices, other reminders. This is time draining out of our lives. (*PO* 44-45)

Elster a échappé à la terreur de la ville pour espérer trouver dans le désert une quiétude pour l'esprit.

Pourtant la disparition de Jessie chamboule l'exil et la quête spirituelle d'Elster. Plongé dans un profond chagrin, cette disparition le ramène au temps de l'humain — de la perte et du deuil. En effet, la possibilité de partir de sa propre conscience pour aller vers le monde en un acte de fusion pointant ainsi vers le point oméga, cette possibilité s'évanouit par la disparition de Jessie qui force Elster à se recroqueviller sur lui-même, et à s'enfermer plus profondément dans sa mélancolie promettant de l'isoler davantage encore. Finley ne peut que constater le mouvement interne : « I could watch him being driven insistently inward. The desert was clairvoyant, this what he'd always believed, that the landscape unravels and reveals, *it knows future as well as past*. But now it made him feel enclosed and understood this, hemmed in, pressed tight » (*PO* 87) (nous soulignons)⁸⁶⁹.

⁸⁶⁹ D'ailleurs, l'événement-Jessie a tout avoir dans ses conséquences sur Elster avec la théorie du « shock and awe » formulée par Ullman et Wade. « In the longer term, I suspect that the crimes of 9-11 will accelerate tendencies that were already underway: the Bush doctrine, just mentioned, is an illustration. As was predicted at once, governments throughout the world seized upon 9-11 as a window of opportunity to institute or escalate harsh and repressive programs. [...] More democratic societies, including the United States, instituted measures to impose discipline on the domestic population and to institute unpopular measures under the guise of "combating terror," exploiting the atmosphere of fear and the demand for "patriotism" », Noam Chomsky, *9-11, op. cit.*, p. 153-154. Difficile de ne pas évoquer ici l'ouvrage de Naomi Klein, *The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism* [2007], Londres, Penguin Books, 2008. Nous renvoyons notamment aux chapitres 14 « Shock Therapy in the U.S.A.: The Homeland Security Bubble » (p. 283-307) et 16 « Erasing Iraq: In Search of a "Model" for the Middle East » (p. 325-340).

L'erreur d'*interprétation* — une des déclinaison de *rendering* — ou le détournement de la théorie de Chardin est frappante. Au lieu, dans le sillage de Chardin, de se focaliser sur la perfection quasi-divine de la conscience, l'hyper-conscience, Elster croit lui en l'épuisement de la conscience : « Consciousness is exhausted⁸⁷⁰ » (*PO* 53). Il ne parvient pas à traduire la théorie de Chardin correctement, et de fait la falsifie en la renversant : il la reformule non pas sous la forme d'un dépassement, mais d'une régression à l'infra-conscience de la matière. Cette inversion transparaît dans la formulation syntactique du concept, que David Cowart décrypte ainsi :

Therein lies the chief irony of DeLillo's title. Elster, the character who introduces the Teilhard phrase, always does so with the English word order, "omega point" (52, 72). Only Jim Finley, late in the text, shifts from "omega point" to "point omega" (98) and so christens DeLillo's novel. The unfamiliar syntax, which duplicates that of the original French (*point oméga*), enacts the *bouleversement*—the reversal—of Teilhard de Chardin's most well-known concept⁸⁷¹.

Ce qui est primordial, et Cowart n'insiste pas assez sur ce point, c'est que par le truchement de l'anglais, DeLillo fustige l'*américanisation* du concept qui suggère à son tour l'impérialisme américain qui s'apparente à un processus d'appropriation⁸⁷². Le mouvement qui nous porte de « Point Omega » à « the omega point »⁸⁷³ trahit l'impérialisme du même qui ne génère que de la terreur, en circuit fermé, en réponse à la terreur.

Ce qui augurait, en théorie, l'ouverture vers une expérience transcendante et mystique octroyant à la terre une « nappe pensante »⁸⁷⁴ s'est vu réduit à une blessure personnelle si profondément inscrite dans la conscience d'Elster qu'elle s'est transformée en une blessure charnelle, corporelle : « A million years away. The omega point has narrowed, here and now, to the point of a knife as it enters a body » (*PO* 98)⁸⁷⁵. Le lecteur se souvient alors de la cynique et arrogante question d'Elster : « Do we have to be human forever? » (*PO* 53). Il est désormais plus humain qu'il ne l'a jamais été : « Look at him, frail and beaten. Look at him,

⁸⁷⁰ Chardin parle dans ses considérations de fin du monde, de la « [m]ort de la planète, matériellement épuisée », Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, op. cit., p. 322.

⁸⁷¹ David Cowart, « The Lady Vanishes », art. cit., p. 47.

⁸⁷² « Hussein devint juste « Saddam », pour sonner comme « Satan » en anglais », Jean-Michel Rabaté, *Tout dire ou ne rien dire*, op. cit., p. 75

⁸⁷³ « Point Omega. A million years away. The omega point » (*PO* 98). Textuellement, c'est le temps qui sépare les deux formulations. Aussi, le temps traduit-il une rupture.

⁸⁷⁴ Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, op. cit., p. 179, 201, 271. Chardin parle aussi d'« Etoffe de l'Univers », *ibid.*, p. 279.

⁸⁷⁵ « Everything has been cruelly narrowed to one deeply personal crisis — his omega point in a way, the last letter, the last number, a sense of final breath », Thomas DePietro, « Don DeLillo », art. cit., Harack note : « the supreme individuality of trauma supersedes philosophy », Katrina Harack, « Embedded and Embodied Memories », art. cit., p. 303.

inconsolably human » (*PO* 96). Vulnérable, il vient de basculer de l'autre côté du mur, celui des victimes qu'il a tant ignorées. Et si la référence à Chardin avait pour but de faire naître une tension vers le futur⁸⁷⁶, pour Elster, le futur⁸⁷⁷ est désormais bloqué dans la *souffrance hyper-personnelle* — « hyper » n'exacerbant ici plus le tout, mais se concentrant sur l'un.

16.4. Conclusion

Elster retourne à New York sans explication possible. C'est encore une fois à l'aune des rapports entre la nation américaine tout entière et l'individu que nous devons analyser l'impossibilité du deuil d'Elster. Le deuil personnel de ce partisan de la guerre fonctionne comme l'archive d'un deuil plus ancien trop vite enterré et entériné par le gouvernement Bush :

President Bush announced on September 21 that we have finished grieving and that now it is time for resolute action to take the place of grief. When grieving is something to be feared, our fears can give rise to the impulse to resolve it quickly, to banish it in the name of an action invested with the power to restore the loss or return the world to a former order, or to invigorate a fantasy that the world formerly was orderly⁸⁷⁸.

La nation dépersonnalise le deuil, en fait une cause nationale et la projette hors de l'intimité personnelle et irremplaçable de l'individu. La disparition de Jessie convoque à nouveau le désordre de la blessure devant la fiction politico-thérapeutique fomentée par l'État qui promet un retour à l'ordre, à la normale ou peut-être ce que Spiegelman désigne par « New Normal »⁸⁷⁹. Peut-être serait-il plus exact de dire qu'elle ne fait que rappeler un désordre qui était déjà là. Aussi, le deuil particulier résonne tel le retour du deuil national bâclé, précipité et politiquement manipulé. Affirmer que ce deuil n'est que le prolongement d'un deuil inachevé nous autorise à relier ces deuils pour dire qu'ils n'en forment qu'un seul. Une telle approche favorise une temporalité du ressassement, une temporalité paradoxalement achrone ou intemporelle et où les perspectives futures n'existent plus, où seuls demeurent passé et présent ensemble, fondus ou confondus.

⁸⁷⁶ « L'Universel-Futur ne saurait être que de l'hyper-personnel, — dans le point Oméga », Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, *op. cit.*, p. 289.

⁸⁷⁷ Un futur exempt des terrorismes, sauf bien sûr, celui « nécessaire » pour rendre ce futur possible — le terrorisme du contre-terrorisme à la vision hégémonique du Bien.

⁸⁷⁸ Judith Butler, *Precarious Life*, *op. cit.*, p. 29-30.

⁸⁷⁹ « I had anticipated that the shadows of the towers might fade while I was sorting through my grief and putting it into boxes. [...] That was all washed away by the rains and the police as the world hustled forward into our "New Normal" », Art Spiegelman, *In the Shadow of No Towers*, *op. cit.*, n. p.

CHAPITRE 5 — ACHRONIE ET RESSASSEMENT

Le deuil constitue un espace temporel suspendu où le sujet doit se confronter au passé traumatique afin de le dépasser et réintégrer une temporalité libérée du passé. L'issue du deuil est double : soit le sujet parvient à faire la part des choses, c'est-à-dire à faire le tri des affects qui relèvent du passé et qui sont associés à l'objet perdu ; soit le sujet ne parvient pas à faire ce travail sélectif et reste solidaire d'une mémoire entièrement tournée vers le passé c'est-à-dire vers l'objet aimé à jamais perdu. Dans le premier cas, la suspension du temps est d'ordre perlaboratif dans la mesure où elle accueille le travail (la perlaboration) de ré-instanciation du temps. Il s'agit bien de dissocier principalement les instances « passé » et « présent » afin d'ouvrir le sujet à la viabilité d'une existence future. Dans le second cas, la suspension du temps est d'ordre dépressive puisque le sujet est bloqué et enfermé dans un passé qui usurpe le présent. Le sujet est alors, pour ainsi dire, assujetti, prisonnier d'une mélancolie.

17. *FALLING MAN* : MÉLANCOLIE ET RESSASSEMENT

17.1. Introduction

« It was not a street anymore but a world, a time and space of falling ash and near night » (*FM* 3) ; ainsi s'ouvre *Falling Man*. Outre l'invitation à la lecture d'une variation du récit de la chute⁸⁸⁰, l'incipit inaugure un nouveau monde qui, comme dans la Bible, commence par la nuit. Mais ce récit d'où est censé naître une révolution spatio-temporelle avorte puisque n'adviendra aucune reconstruction. En effet, la duplicité des tours permet d'aménager un espace intermédiaire qui figure une enveloppe temporelle. La verticalité des tours symbolise une parenthèse de temps : « *In time* he heard the second fall » (*FM* 5) (nous soulignons). « *In time* »⁸⁸¹ ici n'est pas simplement l'indication temporelle qui signale le décalage déjà évoqué plus haut. Non, l'expression peut et doit être entendue littéralement comme la trace d'une temporalité qui s'ouvre par l'événement — « une déhiscence du

⁸⁸⁰ « *Falling Man* has the ambition of being an updated, early-twenty-first century version of the fall of man », Kristiaan Versluys, *Out of the Blue*, *op. cit.*, p. 21. Voir également David Brauner, « “The Days After” and “the Ordinary Run of Hours.” Counternarratives and Double Vision in Don DeLillo’s *Falling Man* », *Review of International American Studies* 3.3-4.1 (Hiver 2008-Printemps 2009), 72-81, p. 76. Webb, quant à elle, établit un parallèle entre le début du roman et le début de *L'Odyssée* d'Homer. Jen Webb, « Fiction and Testimony », *art. cit.*, p. 100.

⁸⁸¹ La traduction française semble ici désarmée : « C'est alors qu'il entendit le bruit de la seconde chute », Don DeLillo, *L'homme qui tombe* (Traduction de Marianne Véron), Arles, Actes Sud, 2008, p. 14.

temps »⁸⁸² — et qui submerge Keith : il est dans le temps de l'événement ou pour le dire autrement, il est dépêché par l'événement dans la temporalité du traumatisme. La désintégration de ces parenthèses, comme nous allons le voir, n'enlève rien au pouvoir de resserrement d'une certaine temporalité.

17.2. Circularité et mélancolie

Plus que tous les autres romans de DeLillo, *Falling Man* reste, et ce de manière presque tacite, le roman de l'événement traumatisant car il est d'abord le roman d'un événement, les attentats du 11 septembre 2001⁸⁸³. Selon le critique Kristiaan Versluys, *Falling Man* est un roman noir au sens où l'humeur qui prédomine est la mélancolie. Il est catégorique à ce sujet et établit un jugement définitif ne laissant entrevoir aucun espoir : « In *Falling Man*, trauma is not healed »⁸⁸⁴. Ce jugement sied peu à l'œuvre delillienne qualifiée, par bons nombres de critiques, d'« ouverte »⁸⁸⁵. Dans son étude Versluys adopte la thèse de la mélancolie en s'appuyant sur la fin du récit, et tout particulièrement, sur la circularité de ce dernier : « The novel turns back upon itself, mimicking the mental development of the main character, who remains enclosed in endless reenactments of this originary scene. The end is the beginning in the vicious circle of melancholia »⁸⁸⁶. DeLillo attire l'attention sur cette circularité⁸⁸⁷ à partir de la nomination du personnage principal : « The book begins about ten pages from the end, that is, the main character Keith Neudecker is introduced all over again. His full name is used only twice, once near the beginning somewhere and then again, near the

⁸⁸² Claude Romano, *L'Événement et le temps*, op. cit., p. 172.

⁸⁸³ « Nous avons même affaire, avec les attentats de New York et du World Trade Center, à l'événement absolu, la « mère » des événements, à l'événement pur qui concentre en lui tous les événements qui n'ont jamais eu lieu », Jean Baudrillard, *L'esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2001, p. 10. La « mère » des événements demeure selon nous l'assassinat du président Kennedy « qui est partout en filigrane dans [l']œuvre [delillienne] », Pierre-Yves Pétillon, *Histoire de la littérature américaine*, op. cit., p. 552.

⁸⁸⁴ Kristiaan Versluys, *Out of the Blue*, op. cit., p. 30. Voir également Sven Cvek, *Towering Figures: Reading the 9/11 Archive*, Amsterdam, Rodopi, 2011, p. 185-189.

⁸⁸⁵ « For me, well-behaved books with neat plots and worked-out endings seem somewhat quaint in the face of the largely incoherent reality of modern life; and then again fiction, at least as I write it and think of it, is a kind of religious meditation in which language is the final enlightenment, and it is language, in its beauty, its ambiguity and its shifting textures, that drives my work ». Accès en ligne le 10 novembre 2011. URL : <http://www.perival.com/delillo/ddwriting.html>. Voir également : « Plots don't resolve, they spin out into space », David Bosworth, « The Fiction of Don DeLillo [Review of *The Names*, by Don DeLillo] », in Hugh Ruppersburg & Tim Engles (Eds.), *Critical Essays on Don DeLillo*, New York, G. K. Hall, 2000, 45-50, p. 49.

⁸⁸⁶ Kristiaan Versluys, *Out of the Blue*, op. cit., p. 46. Bimbisar Irom, « Alterities in a Time of Terror Notes on the Subgenre of the American 9/11 Novel », *Contemporary Literature* 53.3 (Automne 2012), p. 517-547.

⁸⁸⁷ Il n'utilise pas le terme de mélancolie. Il n'y a qu'une seule occurrence du terme « melancholy » (*FM* 123) dans le roman. Lianne fait référence à Søren Kierkegaard, un des penseurs de la mélancolie (*FM* 118). Sur ce sujet se reporter à Daniel Greenspan, « Don DeLillo: Kierkegaard and the Grave in the Air », in Jon Stewart (Ed.), *Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism and Art* Volume 12, Tome IV (The Anglophone World), 2013, 81-100.

end as if the novel is starting all over again »⁸⁸⁸. La scène finale de remémoration plonge Keith lui-même et le lecteur dans le cœur de l'événement. Keith est alors prisonnier de l'événement et de la temporalité que ce dernier a ouverte. À cet égard, la remémoration peut être entendue comme l'expérience même de l'événement. La fin du roman redonne toute sa puissance à l'événement, sous la forme d'une re-présentation (qui est présentation pour le lecteur qui ne l'a pas rencontrée dans le récit et pour Keith qui le revit puisqu'il n'a pas été enregistré du *premier coup* par l'expérience). Elle affirme ainsi que le survivant reste fidèle à son trauma⁸⁸⁹. Le retour de l'événement marque alors l'état mélancolique : « one is haunted or possessed by the past and performatively caught up in the compulsive repetition of traumatic scenes — scenes in which the past returns and the future is blocked or fatalistically caught up in a melancholic feedback loop ».⁸⁹⁰ Il fallait bien sûr lire cette boucle à l'orée du roman : « The noise lay everywhere they ran, stratified sound collecting around them, and he walked away from it and into it at the same time » (*FM* 4) (nous soulignons).

17.3. Mélancolie et achronie

Dans l'optique de la lecture mélancolique, la question du choc subi par le protagoniste Keith Neudecker nous conduit de la circularité du récit à sa translation temporelle qui, paradoxalement, met en échec toute temporalité. Puisque le lecteur bute à la fin du roman, dans ce qui aurait « dû » être l'avenir de l'événement, sur l'image de son passé re-présentifié, le lecteur devient le spectateur de la temporalité suspendue de Keith, d'un « présent achrone privé de toute futurition »⁸⁹¹. Dans la butée contre l'événement, le récit réactualise le passé de Keith dans une perpétuité, une éternité de souffrance qui barre la route à tout avenir : « L'impossibilité, pour l'advenant, de se détacher du *trauma* va de pair avec l'obsession d'un passé indépassable qui engorge et referme le présent, abolissant pratiquement toute démarcation entre les différentes échappées »⁸⁹². D'ailleurs, Keith ne se projette plus dans l'avenir : « He did not construct his future in clear terms but it was probably there, humming under the skull » (*FM* 31).

⁸⁸⁸ Melissa Block, « *Falling Man* Maps Emotional Aftermath of Sept. 11 », *NPR* « All Things Considered ». Accès en ligne le 20 juin 2007. URL : <http://www.npr.org/2007/06/20/11223451/falling-man-maps-emotional-aftermath-of-sept-11>

⁸⁸⁹ « a fidelity to trauma, a feeling that one must somehow keep faith in it », Dominick LaCapra, *Writing History*, op. cit., p. 22.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁹¹ Claude Romano, *L'Événement et le temps*, op. cit., p. 263.

⁸⁹² *Ibid.*, p. 261. Pour rappel, les trois échappées sont « l'avoir-lieu », « l'avenir » et « le présent ».

Ne pas dépasser son passé comme l'entend Romano passe par la métaphore de l'immobilité⁸⁹³ ou de la chute sans fin, et c'est précisément ce « sans fin » qui devient norme, comme en témoignent les propos de Florence Givens : « We just kept going down. Dark, light, dark again. I feel like I'm still on the stairs [...] If I live to be a hundred I'll still be on the stairs. It took so long it was almost normal in a way » (*FM* 57). Si les innombrables marches de la tour du WTC n'en finissent pas, Florence ne trouvera pas la sortie de la tour : elle reste prisonnière de son trauma et de la temporalité qui le caractérise. La puissance de l'événement se mesure ici à sa capacité à avoir substitué à son exceptionnalité une normalité.

Personne mieux que Maurice Blanchot n'aura su mettre en mot la temporalité propre à la souffrance. Nous le citons amplement pour ne pas atténuer la force de son propos :

La souffrance est souffrance, lorsqu'on ne peut plus la souffrir et, à cause de cela, en ce non-pouvoir, on ne peut cesser de la souffrir. Situation singulière. Le temps est comme à l'arrêt, confondu avec son intervalle. Le présent y est sans fin, séparé de tout autre présent par un infini inépuisable et vide, l'infini même de la souffrance, et ainsi destitué de tout avenir : présent sans fin et cependant impossible comme présent ; le présent de la souffrance est l'abîme du présent, indéfiniment creusé et, en ce creusement, indéfiniment gonflé, extérieur radicalement à la possibilité qu'on y soit présent par la maîtrise de la présence. Qu'est-il arrivé ? La souffrance a simplement perdu le temps et nous l'a fait perdre. Serions-nous donc en cet état libérés de toute perspective temporelle et rachetés, sauvés, du temps qui passe ? Nullement : livrés à un autre temps — le temps comme autre, comme absence et neutralité —, qui précisément ne peut plus nous racheter, ne constitue pas un recours, temps sans événement, sans projet, sans possibilité, perpétuité instable, et non pas ce pur instant immobile, l'étincelle des mystiques, mais dans ce temps arrêté, incapable de permanence, ne demeurant pas et n'accordant pas la simplicité d'une demeure⁸⁹⁴.

Sous le leurre d'un affranchissement au temps explique Blanchot, la souffrance nous rassois que plus sévèrement dans une temporalité altérée qui paradoxalement cloue l'être à un socle éthéré, spectrale. Être sans demeure, Keith, bien qu'il ait un toit, l'est assurément dans sa manière d'errer, comme le souligne la récurrence du mot « drift » (*FM* 59, 66, 137, 214). Il l'est dans l'altération même qu'il a subie, lui qui ne coïncide plus avec lui-même. Puisqu'il est sans demeure, il ne peut qu'errer — tel un fantôme : « Keith was a hovering presence now [...] He was quite not returned to his body yet » (*FM* 59). Comme séparé de son corps, Keith flotte plus qu'il n'est : « She tried to follow the sequence of events, seeing him as she spoke, a figure floating in reflected light, Keith in pieces, in small strokes » (*FM* 126). Il est une présence fantomatique pour les autres mais également pour lui-même : « a figure that looms over the household » (*FM* 101). Il se pense mort, et en ne croyant pas sa réalité, il ne peut plus

⁸⁹³ « L'aventure est comme figée dans son élan : elle n'a plus d'erre pour aller plus loin », *ibid.*, p. 265.

⁸⁹⁴ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 63.

s'envisager que comme une figure spectrale, un revenant⁸⁹⁵ : « He tried to tell himself he was alive but the idea was too obscure to take hold » (*FM* 6). Lorsqu'il retourne dans son appartement dont l'accès lui avait été interdit pour des raisons de sécurité, Keith doute de sa propre existence : « "I'm standing there," he said but had to repeat himself because the person he was talking to could not hear him clearly » (*FM* 25). On le dit d'ailleurs revenu du royaume des morts : « It was not possible, up from the dead, there he was in the doorway » (*FM* 8). Il est tel un zombie, un mort-vivant : « Like gray soot head to toe, I don't know, like smoke, standing there, with blood on his face and clothes » (*FM* 8) puis « He looked immense, in the doorway, with a gaze that had no focus in it » (*FM* 87).

17.4. Répétition et ralenti

L'événement traumatique élude toute explication conventionnelle à l'endroit de son expérience et de sa temporalité. C'est une des raisons qui expliquent que l'événement *exige* de revenir, exigence qui transparait dans le motif de la répétition : « The return of the traumatic experience in the dream is not the signal of the direct experience but, rather, of the attempt to overcome the fact that it was *not* direct, to attempt to master what was never fully grasped in the first place »⁸⁹⁶. Puisque la question du trauma est indissociable de celle de la répétition⁸⁹⁷, cette dernière doit d'une manière ou d'une autre apparaître dans la fiction :

One of the key literary strategies in trauma fiction is the device of repetition, which can act at the levels of language, imagery or plot. Repetition mimics the effects of trauma, for it suggests the insistent return of the event and the disruption of narrative chronology or progression⁸⁹⁸.

La première rencontre entre Keith et Florence est une mise en tension du concept freudien de *agieren*⁸⁹⁹. Alors que ce qui motive sa visite est l'attaché-case, il ne le lui remet

⁸⁹⁵ « Inhabiting the time of mourning leads Keith to experience a kind of disembodiedness arising from death », Alessandra De Marco, « Late DeLillo, Finance Capital and Mourning from *The Body Artist* to *Point Omega* », *49th Parallel* 28 (Printemps 2012), p. 17. Accès en ligne le 10 décembre 2013. URL : <http://www.49thparallel.bham.ac.uk/back/issue28/DeMarco.pdf>

⁸⁹⁶ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*, *op. cit.*, p. 62.

⁸⁹⁷ Nous conserverons à l'esprit dans ces pages que la répétition chez le sujet traumatisé peut être la trace soit du caractère d'enlèvement propre au trauma, c'est-à-dire, ce qui fait qu'il est indépassable, soit au contraire l'indice d'un travail d'intégration et de dépassement du trauma (la perlaboration). C'est là toute son ambivalence : « Repetition is inherently ambivalent, suspended between trauma and catharsis », Anne Whitehead, *Trauma Fiction*, *op. cit.*, p. 86. Par exemple, lorsque Keith pratique ses exercices de rééducation du poignet (*FM* 40, 235-236), il est tout à fait possible d'y voir un élément de perlaboration. L'ambivalence notée par Whitehead est tout à fait transposable à la question de la répétition dans l'écriture fictionnelle : « [the recurrences] work to generate meaning or to inhibit the too easy determination of a meaning based on the linear sequence of the story », Joseph Hillis Miller, *Fiction and Repetition. Seven English Novels*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, p. 2.

⁸⁹⁸ Anne Whitehead, *Trauma Fiction*, *op. cit.*, p. 86.

pas d'emblée en main propre : « He left the briefcase on a chair by the door » (FM 52). Autrement dit, il fait comme s'il s'agissait de ses effets personnels, comme s'il avait oublié le pourquoi de sa venue. Cette scène fait écho à une des premières scènes du roman qui est pour ainsi dire *rejouée* :

Someone came out of a diner and tried to hand him a bottle of water. It was a woman wearing a dust mask and a baseball cap and she withdrew the bottle and twisted off the top then thrust it toward him again. *He put down the briefcase to take it [...]* She said something he didn't hear and he handed back the bottle and *picked up the briefcase*. (FM 4) (nous soulignons)

Le fait qu'il s'agisse d'une femme dans la première scène et de Florence dans la deuxième n'est pas une coïncidence. Par ailleurs, dans la deuxième occurrence aussi il est question d'une bouteille d'eau lorsque Florence propose un rafraîchissement à Keith. L'écho s'intensifie davantage avec l'évocation de la bouteille d'eau dans l'attaché-case dont Keith a mémorisé la marque « Poland Spring » (FM 52). Près de trente pages plus loin comme pour marteler que Keith, et donc le lecteur, doivent à nouveau revivre l'événement, et par conséquent endurer un passé qui refuse de passer, nous lisons : « Everybody's giving me water » (FM 87). La scène avec Florence se conclut par un acte manqué : « Finally he moved toward the door and then picked up the briefcase. He paused, reaching the doorknob, and looked at her, across the room, and she was smiling. 'Why did I do that? [...] I was ready to walk out the door with your property. *All over again*' » (FM 53) (nous soulignons). *All over again* résonne pour le lecteur comme la marque de la répétition. Puisqu'il n'est pas en mesure de se souvenir, alors Keith répète⁹⁰⁰. Le traumatisme affirme sa présence par son indisponibilité. Le choc, s'il oblitère la mémoire à l'endroit du trauma, ne révoque aucunement l'expérience de celui-là. La mémoire ainsi mise à mal, c'est au temps de l'oubli de poindre⁹⁰¹. Bien que Keith constate ce qu'il fait, en a conscience, il ne peut néanmoins attribuer un sens à ce qu'il fait. Il ne sait pas et n'a pas conscience qu'il revit son passé au présent : « In acting out, the past is performatively regenerated or relived as if it were fully

⁸⁹⁹ « mise en acte (Agieren, acting out) : Selon Freud, fait par lequel le sujet, sous l'emprise de ses désirs et fantasmes inconscients, les vit dans le présent avec un sentiment d'actualité d'autant plus vif qu'il en méconnaît l'origine et le caractère répétitif », Jean Laplanche & J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 240.

⁹⁰⁰ « l'analysé ne se remémore absolument rien de ce qui est oublié et refoulé, mais il agit. Il ne le reproduit pas sous forme de souvenir mais sous forme d'acte, il le répète, naturellement, sans savoir qu'il le répète », Sigmund Freud, « Remémoration, répétition et perlaboration », *La technique psychanalytique*, préface de Christophe Dejours, (traduit de l'allemand par Janine Altounian, Anne Balseinte, André Bourguignon, Pierre Cotet, Pascale Haller, Daniel Hartmann, René Lainé, Jean Laplanche, Alain Rauzy, François Robert, Johanna Stute-Cadiot, Eike Wolff), Paris, Presses Universitaires de France, collection « Quadrige », 2^{ème} édition, 2010, 115-126, p. 120.

⁹⁰¹ Ricœur l'explique limpidement : « le patient répète au lieu de se souvenir. Au lieu de : la répétition vaut oubli », Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 576.

present rather than represented in memory and inscription, it hauntingly returns as the repressed »⁹⁰². Ainsi, la *reconnaissance*, au sens où Ricœur fait usage de cette notion, n'a pas lieu.

Lors de cette rencontre Florence se remémore la tragédie (*FM* 54-58) et relate ce qu'il lui est arrivé. La frontière entre cette remémoration et son expérience reste ténue : « [Florence Givens] was dazed she had no sense of time, she said » (*FM* 55). La phrase de Florence semble renvoyer simultanément au temps révolu de l'événement derrière elle et à sa présentification même dans la remémoration. Le passé prend toute la place, écrasant le présent : « In acting out, tenses implode, and it is as if one were back there in the past reliving the traumatic scene »⁹⁰³. À la fin de son histoire, ponctuée de références à la fumée et à l'idée de chute, elle reprend de plus belle : « After a while she began to speak again. But he didn't know where she was, somewhere back near the beginning, he thought » (*FM* 58). Ce début a bien évidemment un double sens : il renvoie au début de son récit, mais il fait aussi référence à l'événement qui n'a de cesse de se répéter, et, par conséquent de repasser par son début. Tous deux sont prisonniers dans l'espace atemporel de leur traumatisme : « [Keith and Florence] took erotic pleasure from each other but this is not what sent him back there. It was what they knew together, in *the timeless drift* of the long spiral down » (*FM* 137) (nous soulignons).

Le temps bousculé, c'est aussi le temps ralenti. Dès la deuxième ligne du roman, la lenteur nonchalante de Keith est suggérée implicitement par une référence à la vitesse des autres : « He was walking north through rubble and mud and there were people running past him » (*FM* 3). La lenteur est ici double : elle est psychique et physique. Elle provient des effets de la sidération qui provoque cet état d'insensibilité (connu en anglais sous le nom de « numbness » ou « benumbing »⁹⁰⁴) sur la psyché face à ce qui arrive, mais elle est également incarnée par les ruines qui ralentissent empiriquement les pas et la cadence de Keith qui peine

⁹⁰² LaCapra continue ainsi : « Mourning involves a different inflection of performativity: a relation to the past which involves recognizing its difference from the present — simultaneously remembering and taking leave of or actively forgetting it, thereby allowing for critical judgment and a reinvestment in life, notably social and civic life with its demands, responsibilities, and norms requiring respectful recognition and consideration for others », Dominick LaCapra, *Writing History*, op. cit., p. 70.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁰⁴ « Keith in the shower this morning, standing *numbly* in the flow, a dim figure far away inside the plexiglass » (*FM* 23) (nous soulignons). Rescapé comme lui, Florence éprouve ce même sentiment : « I thought everything was lost and gone. I didn't report a loss of driver's License. *I didn't do anything, basically, but sit in this room* » (*FM* 54) (nous soulignons). Wyatt qualifie le roman de « stunned numbness », David Wyatt, « September 11 and Postmodern Memory », *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 65.4 (Hiver 2009), 139-161, p. 156.

à s'extraire de l'événement. Pour Horvitz, insensibilité et lenteur vont de pair : « Time sense may be altered, often with a sense of slow motion, and the experience may lose its quality of ordinary reality. The person may feel as though the event is not happening to her, as though she is observing from outside her body »⁹⁰⁵. La lenteur se poursuit à la page suivante où Keith aperçoit un groupe qui pratique le tai-chi. Le paragraphe pointe déjà vers la suspension complète du temps : « He saw members of the tai chi group from the park nearby, standing with hands extended at roughly chest level, elbows bent, as if all of this, themselves included, might be placed in a *state of abeyance* » (*FM* 4) (nous soulignons). La lenteur parcourt le récit de part en part (*FM* 24, 66, 87, 103). Elle traduit la temporalité installée par le choc. La menace qui pèse alors sur le récit est bel et bien la lenteur poussée à l'excès, à savoir l'arrêt, la suspension.

17.5. La prison du temps : le poker

Le poker trahit selon nous cette temporalité statique⁹⁰⁶. D'un point de vue strictement quantitatif, la question du poker⁹⁰⁷ dans le récit est capitale⁹⁰⁸. Le retour de Keith aux jeux à Las Vegas⁹⁰⁹ peut être entendu comme une volonté d'honorer la mémoire de ses amis morts dans les tours. La lecture de Silvia Caporale Bizzini va unilatéralement dans ce sens :

Keith's search for some kind of healing eventually revolves around two activities: communication and playing poker [...] poker is another of Keith's strategies of survival and rebirth. [...] By devoting his life to professional poker games — Keith's final election — he pays homage to all his poker mates that died in the attacks⁹¹⁰.

⁹⁰⁵ Judith Lewis Herman, *Trauma and Recovery*, op. cit., p. 43.

⁹⁰⁶ « Keith [...] choose[s] to reconstruct his work life within the world of the casino, an environment in which the future becomes irrelevant and where he is safely shielded from the press and expectations of time, events, and relationships. He has entered a physical and psychological stasis characterized by stability, tedium, and predictability in which he endeavors to recreate his lost sense of control and autonomy through his dedication to poker », Mary J. Parish, « 9/11 and the Limitations », art. cit., p. 185. Pour davantage de considérations sur la relation de Keith au poker se référer aux pages 194-195 de ce même article.

⁹⁰⁷ Les références au poker (*FM* 26-27, 29, 96, 117, 128-129, 188-189, 197-205, 211-213, 218, 227) sont très nombreuses.

⁹⁰⁸ « In fact, the description of this game and of Keith's thoughts and feelings about it covers just as many pages as the account of the attack on the Towers and of how the survivors experienced their escape » remarque Herbert Grabes, « The Impact of "September 11" », in Michael C. Franck & Eva Gruber (Eds.), *Literature and Terrorism. Comparative Perspective. Studies in Comparative Literature* 66, Amsterdam, New York, Rodopi, 2012, 249-262, p. 260.

⁹⁰⁹ Pour Rowe le choix de Las Vegas n'est pas anodin : « DeLillo's conclusion in *Falling Man* is that Las Vegas has only led us to the bathos of capitalism, the absolute point of contradiction when the system can no longer hold, and he turns Las Vegas into the capital of America's "own shit" ([*FM*] 191), recalling the main argument of *Underworld* », John Carlos Rowe, « Global Horizons in *Falling Man* », art. cit., p.130-131.

⁹¹⁰ Silvia Caporale Bizzini, « Grieving and Memory », art. cit., p. 48-49.

C'est également l'avis de Versluys même s'il se garde bien d'y voir un processus de « working through » comme l'affirme Bizzini :

[Keith] runs away almost as far as the continent will allow, and in memory of the poker group to which he belonged before 9/11 and partly as a kind of tribute to his poker buddy Rumsey, who died in the terrorist attacks, he ends up as a semiprofessional poker player in Las Vegas⁹¹¹.

Cette analyse paraît insuffisante, et il est assez étonnant que Versluys n'ait pas considéré le retour de Keith dans le jeu comme un éventuel symptôme de sa mélancolie, lui qui a plus qu'aucun autre, mis l'accent sur la composante dépressive de l'opus de DeLillo⁹¹². Il reste bien évidemment difficile d'être si catégorique notamment lorsqu'on s'attache au rôle de l'art dans le roman. Pour d'autres critiques comme Randal⁹¹³ et Batchelor⁹¹⁴, le poker représente une routine qui permet à Keith d'embrasser un système organisateur du chaos de sa vie dans lequel il prolonge son « effacement »⁹¹⁵. La possibilité de déceler une éventuelle renaissance de Keith est loin d'être évidente. Quant à Gourley, il aborde le poker à la lumière de la mémoire comme habitude : « Keith's poker playing indicates his reliance on habitualized memory to repress his memories of the September 11 attacks. Keith's relative inability to process his experiences explains his desire to reside in "the other life" [(FM 131)] pre-September 11 »⁹¹⁶.

Nous avons vu qu'il était possible dans la référence au poker d'entrevoir une réflexion supplémentaire de DeLillo pour mettre en lumière la difficile tâche qui incombe à la littérature de représenter l'événement. Ce même épisode où Keith joue au poker avec ses amis doit aussi nous inviter à le relier simultanément à la question de la mélancolie, de la mémoire et inexorablement au temps. Keith avait l'habitude de jouer avec ses amis : « He had his poker game, six players, downtown, one night a week » (FM 29). Il doit renoncer à cette habitude à

⁹¹¹ Kristiaan Versluys, *Out of the Blue*, op. cit., p. 38.

⁹¹² « DeLillo's *Falling Man* is a portrait of pure melancholia without the possibility of working-through or mourning. [It is] the account of an endless reenactment or acting-out of a traumatic experience that allows for no accommodation or (symbolic) resolution », *ibid.*, p. 15.

⁹¹³ « Keith [...] renounces his former life and retreats to the mathematics, statistics and routine of poker », Martin Randal, *9/11*, op. cit., p. 122.

⁹¹⁴ « For example, Keith more or less devolves from corporate attorney to professional poker player in a series of set routines that enable him to avoid facing up to more important issues, such as his family and post-traumatic stress from living through the terrorist attack on the World Trade Center », Bob Batchelor, « Literary Lions Tackle 9/11: Updike and DeLillo Depicting History through the novel », *Radical History Review* 111 (Automne 2011), p. 180.

⁹¹⁵ Nous empruntons le terme à Adelman : « Survivor guilt exacerbates a judgment against him that has been levied sometime before. [Keith] does not deserve to live. So he survives by continuously erasing himself in routine », Gary Adelman, « Original sin: the ineradicable stain in the novels of Don DeLillo », *TriQuarterly* 135/136 (2009), 434-445, p. 440.

⁹¹⁶ James Gourley, *Terrorism and Temporality*, op. cit., p. 70.

cause du 11 septembre : « The card games ended after the tower fell » (*FM* 29). Nous apprenons très vite que le groupe de six dont il fait parti n'existe plus : « two players dead, one badly injured » (*FM* 27). Pourtant le poker refait surface à plusieurs reprises et semble fonctionner comme un leitmotiv dont la répétition n'a d'autres fonctions, semble-t-il, que de jouer le ressassement⁹¹⁷. La scène principale, que nous avons déjà analysée à la lumière de l'événement dans son événementialité, est une scène remémorée. Il s'agit justement d'un de ces mercredis soir autour de la table de jeu avec Dockery, Hovanis, Demetrius, Terry Cheng, Rumsey. Dans ce même passage, relaté par le narrateur hétérodiégétique au prétérit simple, on est frappé par l'irruption à deux reprises du participe passé « dead » qui nous informe froidement⁹¹⁸ de la mort de certains personnages : « Hovanis, dead now [...] Rumsey, the fartmeister, dead now » (*FM* 97, 99). Cette remémoration du passé reste d'actualité dans la perpétuité du présent endeuillé qui ne se résorbe pas. Cette juxtaposition pourrait alors signifier l'emprisonnement de Keith dans un passé qui a valeur de présent, lui même défini par la mort. Cette confusion temporelle marquerait alors la tendance typiquement dépressive où le sujet qui éprouve la perte se réfugie dans une temporalité que Julia Kristeva qualifie de « décentrée » : « Elle ne s'écoule pas, le vecteur avant/après ne la gouverne pas, ne la dirige pas d'un passé vers un but [...] *un moment* bouche l'horizon de la temporalité dépressive, ou plutôt lui enlève tout horizon, toute perspective »⁹¹⁹. Cette prison temporelle⁹²⁰ enferme le passé où l'être perdu n'est plus perdu puisqu'il y demeure. Pour le mélancolique, nous dit Kristeva, « tout est révolu [...] mais je suis fidèle à ce révolu, j'y suis cloué, il n'y a pas de révolution possible, pas d'avenir »⁹²¹. La remémoration des parties de poker avec ses amis disparus semble aller vers une lecture condamnant Keith à répéter le passé, à s'y empêtrer pour rester au côté des défunts. À Las Vegas, dans les salles de jeu, il reste le prisonnier d'une présent perpétuel :

He was fitting into something that was made to his shape. He was never more himself than in these rooms, with a dealer crying out a vacancy at table seventeen. He was looking at pocket

⁹¹⁷ Dominique Viart rappelle à juste titre que le « ressassement est une posture dépressive. C'est le confinement de la pensée dans un lieu accaparant dont elle échoue à s'affranchir, la rumination d'un deuil inachevé », « Formes et dynamique du ressassement — Giacometti, Ponge, Simon, Bergounioux — », *Modernités* 15 : *Écritures du Ressassement* (textes réunis et présentés par Éric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin et Dominique Rabaté), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, 59-74, p. 60.

⁹¹⁸ « unemotionally dismissed », James Gourley, *Terrorism and Temporality*, *op. cit.*, p. 71.

⁹¹⁹ Julia Kristeva, *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 71.

⁹²⁰ La temporalité carcérale, cette fois, est explicite dans la nouvelle « Hammer and Sickle » : « The old life rewrites itself every minute. In four years I'll still be here, puddling horribly in this dim waste. The free future is hard to imagine. I have trouble enough tracing the shape of the knowable past [...] I imagine myself being forever, it's already forever » (HS 155).

⁹²¹ Julia Kristeva, *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 71.

tens, waiting for the turn. These were the times when there was nothing outside, no flash of history or memory that he might unknowingly summon in the routine run of cards. (FM 225)

L'omniprésence du jeu corrobore cette fusion du passé et du présent, non seulement dans une lecture psychanalytique mais également du point de vue phénoménologique qui peut être apporté sur le jeu et la temporalité qui lui est propre⁹²² :

Prenons le temps du jeu. En un sens, il n'a ni commencement ni fin. Certes l'activité de jouer commence et finit, mais elle ne prend pas place, contrairement à d'autres activités, dans les limites assignables de sa durée objective. On commence à jouer en entrant dans un temps sans limites, où le jeu peut — en droit — indéfiniment se prolonger ; où il n'a jamais commencé, mais recommence sans cesse. On entre dans le temps du jeu, dans son temps suspendu, en suspendant ses occupations ordinaires, ses activités orientées vers des buts. [...] Dès lors qu'on joue, on n'en finit pas de jouer⁹²³.

Les deux références théoriques, psychanalytique et phénoménologique, illustrent parfaitement d'une part, une temporalité particulière qui se distingue par une suspension, l'idée d'un non-écoulement du temps et, d'autre part, la notion corollaire d'emprisonnement dans la mesure où le joueur est pris au piège puisque « celui qui joue est aussi joué en quelque sorte par ce avec quoi il joue, c'est-à-dire qu'il n'est plus dans un rapport d'extériorité avec cette chose, ni de contrôle complet sur elle. [...] *Et donc nous sommes pris au jeu* »⁹²⁴.

17.6. Conclusion

Falling Man cumule des effets de textes qui convergent tous dans leur particularité vers l'ultime question de l'atemporalité. En effet, la lecture mélancolique du récit dénote parfaitement une temporalité de l'enlissement, un *temps-piège* dont il est difficile de s'extraire tant le traumatisme est enveloppant. L'enveloppe traumatique dont l'image de la prison traduit bien le caractère obsédant est explicite lorsque le lecteur avec la victime butte contre le mur qu'échafaude l'événement à la fin du récit. C'est cette fin, nous l'avons vu, qui nous *propulse à rebours* au début d'un récit circulaire qui tourne en rond dans le circuit fermé que jalonne la répétition. Comme un animal en cage, prisonnier du temps et de sa douleur, Keith évolue dans un passé révolu qui se passe de présent tout en se faisant passer pour du présent. Son évolution est une perpétuelle révolution autour du centre manquant qu'est l'événement du 11 septembre.

⁹²² « [The casino] is a denatured world outside of time (no clock in casinos) », Linda S. Kauffman, « Bodies in Rest and Motion in *Falling Man* », art. cit., p. 150.

⁹²³ « Du temps à l'œuvre. Claude Romano (entretien avec Danièle Rivière) », in René Audet, Claude Romano, Laurence Dreyfus, Carl Therrien, Hugues Marchal, *Jeux et Enjeux de la Narrativité dans les pratiques contemporaines (Arts Visuels, Cinéma, Littérature)*, Paris, Dis Voir, 2006, 37-74, p. 42 (nous soulignons).

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 45 (nous soulignons).

L'achronie est également patente dans *Cosmopolis* mais elle prend un tour relativement différent. Si nous ne reconduisons pas la thématique de la mélancolie, non pas que le récit en soit dépourvu, loin s'en faut⁹²⁵, nous voudrions aborder la question de la temporalité dans le rapport étroit qu'elle entretient avec l'espace. En effet, l'exacerbation de l'espace dans le récit permet, comme nous allons le voir, de mettre en exergue la question du temps qui reste dans *Cosmopolis*, paradoxalement, la préoccupation primordiale de DeLillo. C'est parce que le temps est nié que l'espace prolifère. Cependant, pour atteindre la question du temps, il nous faudra d'abord nous attarder sur l'autre grande question du récit : l'argent. Les deux notions ont été pensées de concert par DeLillo : « *Cosmopolis* is an unusual book which, first of all, is talking about the relation that exists between Time and Money »⁹²⁶.

18. COSMOPOLIS : CYBERCAPITAL, INCONVERTIBILITÉ, FUTURISME

18.1. Cybercapital, abstraction et futurisme⁹²⁷

Bien que *Players*, cinquième opus publié en 1977, ne conjugue pas exactement temps et argent, — mais rende plutôt compte de « l'étanchéité » entre « les circuits financiers internationaux et une organisation terroriste »⁹²⁸ — ce récit témoigne déjà de l'intérêt de DeLillo pour la finance comme système non seulement en osmose avec la technologie mais également clos sur lui-même :

Rafael [Vilar] wanted to disrupt their system, the idea of worldwide money. It's this *system* that we believe is their secret power. It all goes floating across that floor. Currents of invisible life. This is the center of their existence. The electronic system. The waves and charges. The green numbers on the board. This is what my brother calls their way of continuing on through rotting flesh, their closest taste of immortality. Not the bulk of all that money. The system itself, the current [...] It was this secret of theirs that he wanted to destroy, this invisible power. It's all that system, bip-bip-bip-bip, the flow of electric current that unites moneys, plural, from all the over the world. Their greatest strength, no doubt of that. (P 107).

Le système financier est mis à nu dans ce passage par la répétition des concepts qui le caractérisent. L'insistance sur le terme de « system » qui est répété pas moins de cinq fois

⁹²⁵ « I argue that *Cosmopolis* instantiates a melancholy form of political ecology. This socioecological melancholy is produced through both the tone of despair that suffuses the end of the novel and the formal structure of the novel », Nicole Merola, « *Cosmopolis* », art. cit., p. 828.

⁹²⁶ Stéphane Bou & Jean-Baptiste Thoret, « A Conversation with Don DeLillo », art. cit.

⁹²⁷ Certaines parties des textes sur *Cosmopolis* ont été publiées dans l'article suivant : Karim Daanoun, « "I feel located totally nowhere" : Matérialité et immatérialité dans *Cosmopolis* de Don DeLillo », in O. Boucher-Rivallain, P. Blin-Cordon, F. Martin-McInnes et F. Ropert (Eds.), « L'étranger dans la ville », *Cahiers du CICC*, Paris, L'Harmattan, 2013, 119-134.

⁹²⁸ François Happe, *Don DeLillo, op. cit.*, p. 49.

dont une fois en italique souligne non seulement son omniprésence et son omnipotence (« power » revient deux fois, « greatest strength ») mais plus fondamentalement le caractère clos et tautologique du concept qui n'a de cesse de renvoyer à lui-même. Nous notons également le lien consubstantiel qui est établi avec la technologie (« electronic », « numbers », « bip-bip-bip-bip », « electric »). L'autre élément non-négligeable du système est son invisibilité (« secret », « invisible »). Nous notons la profusion de termes qui renvoie à la question de la circulation (« current » apparaît trois fois) ou de la volatilité (« flow », « floating »). Enfin, nous remarquons que si le système est, paradoxalement, une espèce de circuit fermé, la dimension mondiale reste de mise (« worldwide money », « from all the over the world »). La question centrale qui va nous occuper dans ce chapitre, et qui figure au cœur de ce paragraphe, concerne la dématérialisation de l'argent : « Not the bulk of all that money ».

L'argent dématérialisé au cœur des systèmes boursiers et financiers renvoie à la notion que Brian Rotman nomme « xenomoney »⁹²⁹, notion qui nous servira de cadre théorique pour penser la temporalité de l'argent et de la finance. Historiquement, la dématérialisation de l'argent date de la crise de 1973⁹³⁰ lorsque le dollar américain cessa d'être indexé sur l'or sous l'ère Nixon : « The dollar became, in other words, an inconvertible currency with no intrinsic internal value whose extrinsic value with respect to other currencies was allowed to float in accordance with market forces »⁹³¹. Nous montrerons plus loin que le « régime d'inconvertibilité »⁹³² de l'argent nous permettra de mettre au jour la *convertibilité* de Packer, c'est-à-dire, son retour dans le giron de son humanité qui suppose corporalité et temporalité. Ce qui ressort de cette « sémiotisation de la monnaie »⁹³³, c'est bel et bien la valeur

⁹²⁹ Brian Rotman, *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero* [1987], Basingstoke, Palgrave, 2001, p. 88.

⁹³⁰ S'inscrivant en faux contre les Accords de Bretton Woods (1944), et les rendant de fait obsolètes, le 15 août 1971 Nixon annonçait la fin de la dépendance du dollar vis-à-vis de l'or. Cette date est incontournable pour certains historiens. Pour Goux, elle correspond à un « point de rupture et de renversement inouï qui pourrait servir de date précise, et en toute rigueur (et plus radicalement encore que la disparition de la corbeille dans le temple parisien de la finance [*i.e.* le Palais de la Bourse]) pour dater le début de la postmodernité », Jean-Joseph Goux, *Le trésor perdu de la finance folle*, Paris, Buisson, 2013, p. 129. Pour une réflexion plus approfondie sur « l'épocalité » de cette date notamment pensée dans la relation qui noue la déconstruction et l'inconvertibilité, nous renvoyons à la discussion entre Goux et Derrida dans « L'esprit de l'argent », in Marcel Drach (Dir.), *L'argent. Croyance, mesure, spéculation*, Paris, La Découverte, 2004, 199-232, p. 201-210. Pour un historique concis et clair sur le rapport entre l'or comme monnaie de référence et la dématérialisation de la monnaie, le lecteur peut se référer au chapitre 4 « Money Matters » de Mark C. Taylor, *Confidence Games: Money and Markets in a World Without Redemption*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004, 119-142.

⁹³¹ Brian Rotman, *Signifying Nothing, op. cit.*, p. 89. Il s'agit là d'une matérialisation des idées énoncées par Simmel pour qui l'argent allait inexorablement tendre, de plus en plus, à l'immatérialité. Voir Georg Simmel, *L'argent dans la culture et autres essais sur l'économie de la vie*, Québec, Presses de Laval, 2006.

⁹³² Jean-Joseph Goux, *Le trésor perdu, op. cit.*, p. 115.

⁹³³ *Ibid.*, p. 89.

tautologique et réflexive de l'argent, comme le note Rotman : « As a sign one can say that xenomoney, floating, and inconvertible to anything outside itself, signifies itself »⁹³⁴. Vija Kinski en rappelle toute l'actualité : « All wealth has become wealth for its own sake. There's no other kind of enormous wealth. Money has lost its narrative quality the way painting did once upon a time. Money is talking to itself now » (C 77). Packer hérite des caractéristiques tautologiques de l'argent. Ainsi, comme le résume parfaitement DeLillo lui-même en parlant de son personnage : « [Packer] is his own cosmopolis »⁹³⁵. Il est d'une certaine manière son propre cosmos et sa propre cité, et son espace subjectif épouse⁹³⁶ parfaitement les contours de l'espace du cybercapital : « Nothing existed around him. There was only the noise in his head, the mind in time » (C 6). La dimension réflexive de l'argent lui vient de son immatérialité. Parce qu'il n'a plus de rapport au réel (mais seulement à lui-même), l'argent s'en trouve déhistoricisé, placé hors de l'Histoire et par conséquent, hors du temps. La réflexivité de l'argent est mise en avant par une insistance sur l'abstraction du chiffre qui, au lieu de précisément chiffrer ou évaluer un bien, une marchandise, ne renvoie plus qu'à lui-même :

The concept of property is changing by the day, by the hour. The enormous expenditures that people make for land and houses and boats and planes. This has nothing to do with traditional self-assurances, okay. Property is no longer about power, personality and command. It's not about vulgar display or tasteful display. Because it no longer has weight or shape. *The only thing that matters is the price you pay.* Yourself, Eric, think. What did you buy for your one hundred and four million dollars? Not dozens of rooms, incomparable views, private elevators. Not the rotating bedroom and computerized bed. Not the swimming pool or the shark. Was it air rights? The regulating sensors and software? Not the mirrors that tell you how you feel when you look at yourself in the morning. *You paid the money for the number itself. One hundred and four million. This is what you bought. And it's worth it. The number justifies itself.* (C 78) (nous soulignons)

Les chiffres qui défilent sur les panneaux lumineux de la ville renvoient toujours à leur propre abstraction : « Financial news, stock prices, currency markets. [...] The hellbent sprint of numbers and symbols, the fractions, decimals, stylized dollar signs, the streaming release of words, of multinational news, all too fleet to be absorbed » (C 80). Nous constatons ici que la

⁹³⁴ Brian Rotman, *Signifying Nothing*, op. cit., p. 92.

⁹³⁵ Entretien audio avec l'auteur sur la BBC. Accès en ligne le 18 septembre 2011. URL : <http://www.bbc.co.uk/radio4/today/reports/archive/arts/hay.shtml>. Pour une analyse du titre du roman, se reporter à James Gourley, *Terrorism and Temporality*, op. cit., p. 51 et Michael Naas, « Autonomy, Autoimmunity », art. cit., p. 153.

⁹³⁶ « Packer's journey across Manhattan has fused, it would appear, with a journey into his own psyche, or perhaps his own future psyche, as the play with time merges with his growing psychic split », Russell Scott Valentino, « From Virtue to Virtual: DeLillo's *Cosmopolis* and the Corruption of the Absent Body », *Modern Fiction Studies* 53.1 (Printemps 2007), 140–162, p. 153 (nous soulignons).

syntaxe même de Packer fait l'économie de verbe, or les linguistes nous enseignent que « le propre du verbe est d'être sous-tendu de temps »⁹³⁷.

S'il se dégage de cette théorisation de l'argent une odeur d'atemporalité⁹³⁸, il n'en demeure pas moins vrai que la dématérialisation telle qu'est entrevue dans le capitalisme financier accentuée, paradoxalement, une des dimensions du temps, à savoir le futur : « xenomoney establishes itself as a sign able to signify its own future »⁹³⁹. Dans « In the Ruins », DeLillo évoque le lien entre capital et futur :

In the past decade the surge of capital markets has dominated discourse and shaped global consciousness. Multinational corporations have come to seem more vital and influential than governments. The dramatic climb of the Dow and the speed of the Internet summoned us all to live permanently in the future, in the utopian glow of cyber-capital, because there is no memory there and this is where markets are uncontrolled and investment potential has no limit. (RF 33) (nous soulignons)

Le temps propre au cybercapital se passe de passé⁹⁴⁰ puisqu'il est amnésique, mais aussi de présent : « [Time], associated with the explosive growth of our techno-scientific powers of prediction and control in the age of cyber-capital, destroys the present in the name of the future »⁹⁴¹. Il est tout entier tourné vers l'avenir : « the white-hot future » (RF 34). Dans *Cosmopolis*, cette tension vers le futur est incarnée par le désir de posthumanité de Packer (C 206). Packer veut être hors du temps, immortel. Il désire abolir le temps car ce dernier est synonyme de mort. C'est pourquoi il veut entrer dans un temps désincarné, un temps à l'image de la désincarnation de temps de la finance. Sa projection toujours recommencée dans

⁹³⁷ Gustave Guillaume, *Temps et verbes. Théorie des aspects, des modes et des temps* suivi de *L'architectonique du temps dans les langues classiques*, Paris, Honoré Champion, 1984, p. 7.

⁹³⁸ Le temps paraît avoir disparu tant les unités relèvent de l'infiniment petit. Packer et Kinski en parlent ainsi :

"What is the measurement called a nanosecond?"

"Ten to the minus ninth power."

"This is what."

"One billionth of a second," he said.

"I understand none of this. But it tells me how rigorous we need to be in order to take adequate measure of the world around us."

"There are zeptoseconds."

"Good. I'm glad."

"Yoctoseconds. One septillionth of a second." (C 79)

Ce dialogue semble être directement extrait de la pensée et de l'œuvre de Virilio : « Millisecondes, picosecondes, femtosecondes, des milliardièmes de secondes, voilà désormais notre réalité devenue inhabitable », Paul Virilio, *L'administration de la peur*, op. cit., p. 35.

⁹³⁹ Brian Rotman, *Signifying Nothing*, op. cit., p. 93. « Its scandal, if such exists, is the fact that it is a sign which creates itself out of the future », *ibid.*, p. 96.

⁹⁴⁰ « the loss of anteriority. As soon as the category of goods and commodities, with respect to which "money" acts as a posterior medium of exchange, contains *that* money itself as a commodity, the distinction between prior "things" and signs or tokens for these things disappear. And it only reappears, irrevocably altered, in the relation between signs and meta-signs », *ibid.*, p. 95.

⁹⁴¹ Adam Thurschwell, « Writing and Terror », art. cit., p. 288.

le futur transparaît dans ses remarques sur l'obsolescence du langage et du monde. Ce motif récurrent que nous avons déjà mentionné représente l'irréversible inactualité d'un langage et d'un monde en retard sur son temps pour ainsi dire : « the word office was outdated now. It had zero saturation » (C 15). Pour Packer, le mot ne coïncide plus avec la chose non pas à cause d'une inadéquation structurelle ou d'un retard originel. C'est, plus prosaïquement, à cause d'une *lenteur* non seulement du langage, qui peine à suivre « l'accélération du réel » (Virilio) mais également du monde dont les productions, notamment technologiques, sont sans cesse en manque de *mises à jour*. Le hiatus entre le mot et la chose est donc un hiatus d'ordre temporel : « the hand device itself was an object whose original culture was about to disappear » (C 9). Il n'est pas anodin que l'obsolescence frappe principalement les objets qui ont trait à la technologie de pointe (« walkie-talkie » (C 102), « computer » (C 104)) ; technologie qui, nous le savons, n'en finit pas dans la *vitesse* de son déploiement, de constamment se surpasser et de se dépasser : « ear bud [seemed] already vestigial » (C 19), « windows still had to be lowered » (C 35).

18.2. Cybercapital et cyberspace

La dématérialisation n'est pas sans conséquence sur notre appréhension de l'espace et du temps. Espace et temps ont tous deux été évacués au profit d'un présent d'éternité selon Boxall : « in the new space and time of electronic globalization [...] here can morph into there, the very possibility of distance gives way to an unboundaried, simultaneous presence »⁹⁴². La question de la temporalité vis-à-vis de l'atemporalité reste conceptuellement ambiguë. En effet, soit le présent d'éternité postule une temporalité suspensive et nous maintenons alors une certaine idée du temps, soit le présent d'éternité n'est qu'une formule maladroite qui peut être entendue, paradoxalement, comme une atemporalité. Toujours est-il que la raréfaction ou inversement l'exacerbation du présent, définit pour Jameson un des enjeux auxquels la postmodernité doit se confronter :

Rather than a period style, therefore, it seems more desirable to stage the "end of temporality" as a situation faced by postmodernity in general and to which its artists and subjects are obliged to respond in a variety of ways. This situation has been characterized as a dramatic and alarming shrinkage of existential time and the reduction to a present that hardly qualifies as such any longer, given the virtual effacement of that past and future that can alone define a present in the first place⁹⁴³.

⁹⁴² Peter Boxall, *The Possibility of Fiction*, op. cit., p. 222.

⁹⁴³ Frederic Jameson, « The End of Temporality », *Critical Inquiry* 28.4 (Été 2003), 695-718, p. 708.

Le propos de Jameson est tout à fait pertinent pour aborder *Cosmopolis* et l'est d'autant plus que l'unique référence temporelle du récit, l'année 2000, accentue la paradoxale datation d'un espace liminaire où le temps n'a plus cours⁹⁴⁴. En effet, cette date n'est pas anodine comme l'explique DeLillo : « [I came up with the idea] just about the time that the market was beginning to flatten out, which was spring 2000. I then realized that the day on which the action occurs would be the last day of the era — the golden age of cybercapital, with booming global markets and rampant dreams of individual wealth »⁹⁴⁵. Si le temps n'est plus, il importe de nous tourner vers la question de l'espace qui voit *a contrario* sa dimension se décupler dans le récit, et proliférer au point de contaminer Packer, et ce, toujours, en laissant à l'argent une grande place — toute la place.

L'instabilité quant à la détermination de l'espace trouve sa réalisation la plus effective lorsqu'il est question du cybercapital, espace abstrait s'il en est comme en témoigne cette conversation entre Packer et Elise Shifrin :

“First I stole the money, then I lost it.” She said laughingly, “Where?”
 “In the market.”
 “But where?” she said. “Where does it go when you lose it?”
 She licked his face and shinnied up his body and he could not remember where the money went. (C 177-178)

La dématérialisation de l'espace dans le roman a lieu par le truchement de la technologie et de l'argent. Ce dernier supplée à l'espace sa propre topographie. *Players*, trente ans plus tôt, proposait une amorce de réflexion sur ce qui allait devenir le système financier tel que nous le connaissons aujourd'hui et dont les maîtres mots sont dématérialisation et flux de capital :

He'd seen the encoding rooms, the microfilming of checks, money moving, shrinking as it moved, beginning to elude visualization, to pass from a paper existence to electronic sequences, its meaning increasingly complex, harder to name. It was condensation, the whole process, a paring away of money's accidental properties, of money's touch [...] Lyle thought of his own money not as a medium of exchange but as something to be consigned to data storage, traceable only through magnetic flashes. Money was spiritual indemnity against some unspecifiable future loss. It existed in purest form in his mind, my money, a reinforcing source of meditation (P 110).

L'espace où circule la limousine de Packer est urbain. Si le périple qui le mène à sa perte a bel et bien lieu dans l'espace cosmopolite de New York, Packer entretient néanmoins un rapport problématique avec la ville. Par son pouvoir économique et financier illimité et son ego surdimensionné, il accapare tout ce qui l'entoure pour le ramener vers son propre espace

⁹⁴⁴ Boxall souligne cette intermédialité avec justesse : « the temporality of the new millennium is as yet unframed », Peter Boxall, *The Possibility of Fiction*, op. cit., p. 216.

⁹⁴⁵ Don DeLillo, « The Border of Fallen Bodies », *Esquire* (Avril 2003), 22, 124-127, p. 22.

subjectif où le monde est subsumé. Intériorisant toute extériorité, il erre dans la ville tout en flottant dans l'hyperespace qu'ouvrent la finance et le cybercapital. C'est en calquant et en plaquant les modalités de l'espace abstrait du cybercapital sur sa propre personne, que nous pouvons dire que Packer semble lui aussi abstrait et dématérialisé.

Comme nous l'explique sa femme Elise Shifrin, Packer circule dans sa limousine tout en travaillant : « I know you work en route » (C 16). Cela signifie qu'il nous faut conserver à l'esprit ce rapport paradoxal entre l'espace défini, clos et statique de l'habitacle de la limousine et la mobilité⁹⁴⁶ de Packer au sein de cette ville qui tend à l'immobiliser. D'emblée, l'espace, par ce jeu de forces contraires, est problématisé dans le roman. Packer est un centre mouvant autour duquel tout gravite comme l'explique James Annesley :

[Packer] stands at the centre of systems that shape and influence the lives of millions of others. DeLillo's central point is that Packer's responses to the world around him have a defining impact on the character of that world. The novel, by taking Packer away from distant boardrooms and remote offices and positioning him on the street, literalizes his centrality. He is, as he drives across New York, not just at the centre of the market (and by implication of history), but in the heart of everyday life⁹⁴⁷.

Packer, en circulant, réduit l'espace new-yorkais à son propre espace subjectif. En effet, il croise par hasard sur sa route sa femme : « he knew the woman in the rear seat of the taxi that lay adjacent. She was his wife of twenty-two days » (C 15). Cette adjacence, cette contiguïté, signalent que pour Packer tout est à portée de main. Il en va de même pour ses adjouvants⁹⁴⁸. Le rapport qu'il entretient avec ces derniers — dont on voit qu'il est nécessaire de présenter l'utilité et la fonction plus que l'intériorité ou l'unicité — nous invite à les concevoir comme « appartenant » à Packer. Ils ne sont que son prolongement. D'ailleurs, ils parlent en leur nom. Exposant l'ordre du jour, il lance : « We want a haircut » (C 101). Ils sont des moyens visant à une appropriation et une intériorisation du monde. Il les rencontre un à un dans la ville de manière fortuite et les fait entrer dans sa limousine réduisant de fait Manhattan à un espace confiné, espace dont il est la mesure et dont il définit les contours. Chaque rencontre a lieu dans un espace qui semble être coextensif à Packer. La ville ressemble alors à un espace

⁹⁴⁶ Mobilité qui peut, à juste titre, être entendue comme immobilité : « The car in *Cosmopolis* is not going anywhere — it covers time and not distance [...] [it] is a vehicle that was never meant to go anywhere, and can't anyway because of the density of the traffic. There is no sense of a journey being completed but rather of a vehicle in endless circulation. The "time" of the narrative is not the time of a journey measured in miles per hour, but the length of a day », Ian Davidson, « Automobility, Materiality and Don DeLillo's *Cosmopolis* », *Cultural Geographies* 19.4 (2012), 469-482, p. 473.

⁹⁴⁷ James Annesley, « The Fictions of Globalization », *Fictions of Globalization. Consumption, the Market and the Contemporary American Novel*, Londres, Continuum Literary Studies, 2006, 60-101, p. 60.

⁹⁴⁸ Eric est entouré de divers experts : Torval, « chief of security » (C 10), Shiner, « chief of technology » (C 11), Michael Chin, « currency analyst » (C 21), Jane Melman, « chief of finance » (C 38) et Vija Kinski « chief of theory » (C 77).

privé.

L'habitable de la limousine renferme le pouvoir de Packer de dématérialiser l'espace autour de lui. Lorsque Shiner, son « chief of technology » (C 11) lui demande : « Any special reason we're in the car instead of the office ? » (C 14), Packer rétorque : « How do you know we're in a car instead of the office ? » (C 14). Cette indéfinition du lieu où se joue l'appartenance spatiale problématique de Packer, Richard Sheets (alias Benno Levin) la déplore également : « He moved about the city without a pattern [...] Even at the firm, it was not easy to find his office. It changed all the time. Or he voided it to work elsewhere, or work wherever he happened to be » (C 56). Lorsqu'il qualifie Packer de fou, il n'est pas alors anodin qu'il choisisse le terme « erratic » (C 55) qui, étymologiquement, met en avant l'errance, soit le mouvement⁹⁴⁹. En effet, Packer semble défier la grille serrée et orthonormée de Manhattan car il a substitué, à la matérialité de la ville, un espace dématérialisé qui lui permet d'être dans la ville sans tout à fait y être.

Cette dématérialisation est rendue possible par une technologie de pointe omniprésente qui ne fait qu'un avec Packer. L'intérieur de sa limousine est à cet égard édifiant : « He sat in the club chair at the rear of the cabin looking into the array of visual display units. There were medleys of data on every screen, all the flowing symbols and alpine charts, the polychrome numbers pulsing. He absorbed this material in a couple of long still seconds » (C 13). Entouré d'écrans et bombardé d'informations, Packer flotte dans un cyberspace où le corps comme force de contact n'a plus lieu d'être⁹⁵⁰ : « The context was nearly touchless. He could talk most systems into operation or wave a hand at a screen and make it go blank » (C 13)⁹⁵¹. C'est cette même technologie qui se joue de l'espace et du temps, et catapulte Packer dans un espace à la fois mondialisé (il est partout) et déréalisé (il est nulle part) : « His image used to be accessible nearly *all the time*, video streamed *worldwide* from the car, the plane, the office and selected sites in his apartment » (C 15) (nous soulignons). La compression de l'espace-temps⁹⁵² est poussée à l'extrême avec l'assassinat du directeur du FMI, Arthur

⁹⁴⁹ Mais « erratic » provient aussi de la racine latine *erratum*, soit « l'erreur ». Ne pouvons-nous pas alors dire que l'erreur de Packer repose sur le fait même de se déplacer dans une économie où il n'est plus nécessaire de le faire ?

⁹⁵⁰ Voir l'excellente analyse de Nicole M. Merola, « *Cosmopolis* », art. cit., p. 8.

⁹⁵¹ « Packer's technological innovations, and the technological systems he uses privilege the temporal (accessing the future) over the spatial (the process of activating a machine by physical touch) », James Gourley, *Terrorism and Temporality*, op. cit., p. 42.

⁹⁵² C'est bien évidemment dans le contexte d'une économie mondialisée par le truchement de la technologie que DeLillo s'emploie à saturer son roman d'événements démesurés et violents en un espace relativement confiné (un seul axe somme toute assez court) et une temporalité proportionnellement faible (une seule journée). Nous

Rapp ; assassinat qui, bien qu'il ait lieu à l'autre bout du monde, est superposé à l'espace de Packer grâce à la médiation de la technologie : « He was killed live on the Money Channel⁹⁵³. It was past midnight in Pyongyang [...] Eric watched him sign a document on one screen and prepare to die on another » (C 33). Le meurtre télévisé permet de rendre la mort à l'autre bout du monde contemporaine à l'espace où l'information a été donnée.

L'abstraction propre au capitalisme financier se prolonge dans le monde sur les bâtiments qui hébergent cette finance⁹⁵⁴. Packer note l'immatérialité des « bank towers » en ces termes :

They were the covert structures for all their size, hard to see, so common and monotonic, tall, sheer, abstract. [...] They looked empty from here. [...] They were the end of the outside world. They weren't here exactly. They were in the future, a time beyond geography and touchable money and the people who stack and count it. (C 36)

L'espace-temps éthéré du cybercapital — l'argent et la technologie ne font qu'un⁹⁵⁵ : « The interaction between technology and capital. The inseparability » (C 23) — déteint sur le corps de Packer qui, lui aussi, devient abstrait. Il lutte contre les vestiges de la corporéité, et en premier lieu la sienne :

He was here in his body, the structure he wanted to dismiss in theory even when he was shaping it under the measured effect of barbells and weights. He wanted to judge it redundant and transferable. It was convertible to wave arrays of information. It was the thing he watched on the oval screen. (C 48)

Packer applique à son corps les concepts propres à l'immatérialité de l'argent : « convertible » et « transferable ». Dès les premières pages du roman, il est « insubstantial » (C 8). Packer remarque que Torval, son garde du corps, ne l'appelle plus, comme pour signifier son invisibilité, ou à tout le moins, son insignifiance phénoménologique : « He'd

pensons ainsi à la remarque de Harvey : « Financial services and markets (aided by computerized trading) likewise speeded up, so as to make, as the saying has it, "twenty-four hour a very long time" in global stock markets », David Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Inquiry into the Origins of Cultural Change* [1990], Cambridge (MA), Blackwell, 1995, p. 285.

⁹⁵³ À cet égard, notons que « Money Channel » ne renvoie pas seulement à la chaîne où sont programmées des émissions télévisées sur l'argent, mais qu'il constitue un *espace* en tant que tel comme nous le laissons entendre. En effet, il s'agit bien d'entendre la conflation des termes argent et information.

⁹⁵⁴ Le quartier de la finance à Manhattan fait l'objet d'une description dans *Players* qui suggère une tendance similaire, à savoir une sorte de repli toujours plus intérieur, par conséquent de moins en moins en prise sur le réel : « Lyle walked down Nassau Street. The district was a locked sector. Through wavering layers of rain he saw it that way for the first time. It was sealed off from the rest of the city, as the city itself had been planned to conceal what lay round it, the rough country's assent to unceremonious decay? The district grew repeatedly inward, more secret, an occult theology of money, extending ever deeper into its own veined marbles » (P 131-132). Voir à ce sujet, l'analyse de Robert Nadeau, « DeLillo », *op. cit.*, p. 177.

⁹⁵⁵ La fusion de l'argent et de la technologie est presque littérale dans l'onomastique puisque le « currency analyst » et le « chief of technology » portent des noms très similaires, respectivement Chin et Shiner.

noticed that Torval had stopped calling him Mr. Eric. He called him nothing now » (C 20). Chez Didi Francher, sa maîtresse, il semble tellement irréel et immatériel que Didi éprouve le besoin de vérifier son existence, sa présence : « She put a hand to his chest, self-dramatically, to determine he was here and real » (C 25). Lorsqu'il se débarrasse volontairement de son garde du corps, il déplore la physicalité même du corps de ce dernier : « He had mass but no flow. This was clear as he lay there dying. He had discipline and a sense of pace, okay, but no true fluency of movement » (C 146). L'espace topographique s'étant pour ainsi dire indexé à l'espace incorporel de l'argent, Packer ne peut que se sentir désincarné : « I feel located totally nowhere » (C 23). Il pense qu'il évolue dans une autre réalité — « this new fluid reality » (C 83). Or nous savons, compte tenu des maintes interruptions sur son trajet, que cette fluidité de la réalité virtuelle n'est qu'une illusion, que la pesanteur du réel clouera Packer au sol, et que sa masse corporelle le rappellera à son humanité entendue comme vulnérabilité et à son identité éprouvée par le temps.

18.3. Conclusion

Il nous a fallu faire un détour, donc perdre du temps, pour traiter la question de l'espace dans le seul but de revenir à celle du temps. Si Packer semblait flotter au début du récit, il s'alourdit de plus en plus au fur et à mesure qu'il avance, pour finalement percuter le sol du réel. Ce processus enclenche plusieurs mécanismes irréversibles — irréversibilité qui dit bien la réinscription de Packer dans le temps. Trois mécanismes qui sont des reconnaissances sont à noter : Packer reconnaît sa corporalité, sa temporalité et l'altérité d'autrui. Difficile de hiérarchiser ces reconnaissances tant elles sont imbriquées les unes dans les autres. Pour qu'il y ait réinscription dans le temps il faut un corps, mais la révélation ou la récupération du corps s'effectue par le contact avec autrui qui, comme nous le verrons ultérieurement, est fondamentalement *temps*.

Nous avons vu qu'éprouver le temps, c'est éprouver son corps. Mais qu'en est-il lorsque la preuve du corps est portée à son paroxysme par la souffrance du corps ? Éprouver le corps donne la preuve de l'existence du temps, ou de l'inscription du corps dans le temps, qu'est-ce que la répression nous dit du temps ? C'est à la torture dans *Point Omega* que nous voudrions nous intéresser à présent en regardant qu'elle lien il nous est possible de tisser entre cette dernière, le temps et l'installation vidéo de Douglas Gordon.

19. POINT OMEGA : TEMPS ET TERREUR

19.1. Introduction

Le contexte historique de *Point Omega* suggère une thématique de l'enlèvement. Nous avons montré comment DeLillo critiquait une politique impériale du même et une amnésie face à l'Histoire qui se répète. Enlisés jusqu'au cou dans les guerres au Moyen-Orient jugées illégitimes par la communauté internationale, les États-Unis répètent leurs exactions au nom de la vengeance, elle-même tributaire d'une idée du bien et, de fait, font à chaque fois table rase d'un passé qui, puisque l'archive manque ou plutôt, puisque l'archive est ignorée, n'enseigne rien. Nous avons par ailleurs fait état du jeu entre les notions de terrorisme et de contre-terrorisme. Nous voudrions à présent tenter de rendre compte du climat de terreur qui règne dans le roman en nous attachant à montrer comment le traitement du temps par DeLillo implique à la fois terreur et torture. De telles conclusions passent par une analyse de l'œuvre du vidéaste écossais Douglas Gordon, *24 Hour Psycho* (1993) qui est la traduction artistique de l'œuvre originale cinématographique d'Alfred Hitchcock, *Psycho* (1960).

19.2. *24 Hour Psycho*

DeLillo⁹⁵⁶ comme Gordon⁹⁵⁷ sont explicites sur la valeur d'emprunt de l'œuvre originale. Le lecteur aura repéré sans trop de mal les références directes du roman de DeLillo au film de Hitchcock. Nous pensons notamment à la mention du couteau (*PO* 91), du rideau de douche (*PO* 55) et du détective (*PO* 81)⁹⁵⁸. *24 Hour Psycho* trouve tout à fait sa place dans le paradigme des *renditions* disséminés dans le texte. Peut-être en est-elle la première translation et la dernière puisque le roman s'ouvre et se clôt sur l'expérience de la vidéo. L'inclusion de cette œuvre d'art vidéo dans le roman est née de la propre expérience de DeLillo devant l'œuvre de Gordon :

⁹⁵⁶ « Dans les années 1950, après un crime commis dans le Midwest, un journaliste a écrit un article, puis un écrivain a écrit un roman dont quelqu'un a tiré un scénario et Hitchcock a fait son film. Ensuite, il y a eu *Psycho* 2 et 3, puis Gus Van Sant en a fait un remake plan par plan. Enfin, il y a eu *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon et maintenant il y a *Point Omega*. Peut-être y aura-t-il un nouveau crime à partir de là ? », Nelly Kaprièlan, « Don DeLillo », art. cit.

⁹⁵⁷ « *24 Hour Psycho*, as I see it, is not simply a work of appropriation. It is more like an act of affiliation... it wasn't a straightforward case of abduction », Douglas Gordon, « What I have Done » (article non daté). Accès en ligne le 30 juillet 2014. URL : <http://www.theguardian.com/arts/pictures/0,8542,818576,00.html>

⁹⁵⁸ Il y en a d'autres. Osteen note : « Both *Psycho* and *Point Omega* depict a parent exerting extraordinary control over a child: Norman's mother over him; Jessica's mother, Galina, over her », Mark Osteen, « Extraordinary Renditions: DeLillo's *Point Omega* and Hitchcock's *Psycho* », in Mark Osteen (Ed.), *Hitchcock and Adaptation. On the Page and Screen*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2014, 261-277, p. 270.

In the summer of 2006 I walked into a gallery on the sixth floor of the Museum of Modern Art in New York. The room was as described in the novel, dark and chill, with a free-standing screen, no chairs or benches, and a film in progress — extremely slow-going progress. This was a video work by Douglas Gordon titled *24 Hour Psycho*, the famous Hitchcock movie being run at two frames per second instead of the customary twenty-four. No soundtrack, very few visitors to the gallery, most of them remaining only minutes. The video seemed to me a kind of meditation on such subjects as time and motion, what we see, how we see, what we miss seeing under normal circumstances. I returned the next day and then again a few days later, staying a little longer each time and beginning to realize by the third or fourth visit that a piece of fiction might spring from this experience⁹⁵⁹.

L'œuvre de Gordon a consisté à ralentir le film de telle sorte qu'il dure 24 heures. S'ajoute à cette dimension purement temporelle, une dimension spatiale cruciale pour le spectateur car le film est projeté sur un écran à deux faces autour duquel il est possible de circuler à sa guise. Kathryn Brown résume parfaitement l'installation artistique de Gordon :

Instead of the standard 24-frames-per-second speed at which a film is projected, Gordon's projection is viewed at almost 2 frames per second, so that the movement between each is just evident. [...] Use video projection on a two-sided screen, exploiting the physicality of the screen, breaking down the authority of the single, distant, projected image and invoking the subjectivity of the viewer⁹⁶⁰.

Il est en effet important de comprendre que le ralentissement qu'opère l'œuvre de Gordon est un ralentissement d'une temporalité non pas issue du réel — difficile de s'entendre sur ce que pourrait être cette dernière — mais belle et bien filmique. En effet, le réalisme du cinéma par son mimétisme prétend à une fidélité au réel, et de ce fait, à une fidélité au temps du réel : « Cinema-time (*i.e.* an unaltered mechanism of recording and projecting at 24 frames per second) has become real time, whether people understand it or not. The popular idea of real time is ever changing, and in relation to the context in which you experience it »⁹⁶¹. La pseudo-adéquation du film au réel est aussi évoquée dans le roman : « Maybe the error is not detectable at twenty-four frames per second. He'd read somewhere that this is the speed at which we perceive reality, at which the brain processes images » (*PO* 103). À l'instar du tempo de l'œuvre *24 Hour Psycho* de Gordon, prologue et épilogue attirent l'attention sur la lenteur du récit, pour ne pas dire son arrêt. DeLillo refuse de synchroniser son récit à une temporalité faussement proche du réel au sens où elle reproduirait la temporalité cinématographique. Ainsi, la relation de la version originale du film au réel est interrogée : « This film had the same relationship to the original movie that the original movie had to real lived experience. This was the departure from the departure. The original movie was fiction,

⁹⁵⁹ Thomas DePietro, « Don DeLillo », art. cit.

⁹⁶⁰ Kathryn M. Brown, *Douglas Gordon*, Londres, Tate Publishing, 2004, p. 21-22.

⁹⁶¹ Douglas Gordon, *Déjà-vu. Questions & Answers. Volume 2, 1997-1998*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2000, p. 71.

this was real » (*PO* 13). En d'autres termes, le meilleur moyen possible de rendre compte du réel doit enregistrer un échec de mise en récit qui demeure le mode même d'appréhension du réel. En effet, l'œuvre de Gordon se focalise sur un moment qui ne peut être pensé ou organisé comme tel, ce qui a pour conséquence de faire imploser la ligne du temps :

Because of the extreme slowness of the drama in Gordon's projection, we seem expelled from the film, never quite registering our sense of time with the plot's. We are always out of sync with the time of the action, which sunders our experience. The past (our memory of Hitchcock's film), our present viewing, and our anticipation of future action, which is too slow to arrive, can never link up⁹⁶².

C'est pourquoi l'expérience relatée par le narrateur du film dans sa version ralentie coïncide avec le réel entendu comme ce qui va de soi, ce qui reste non expliqué, ou plus exactement ce dont on n'a pu rendre compte : « Things barely happening, cause and effect so drastically drawn apart that it seemed real to him, the way all the things in the physical world that we don't understand are said to be real » (*PO* 14)⁹⁶³. Le film en soi se mesure au réel alors que le travail artistique de Gordon se mesure à son propre référent qui est de nature filmique. Le film au ralenti est à l'original ce que le film est au réel. La mise en rapport nous renvoie à l'idée de *translation*, un des sens de « render ». Pourtant, DeLillo déconstruit aussitôt le chiasme qu'il nous offre en inversant le rapport du référent à sa copie. Aussi, le film ralenti devient plus réel ou plus proche du réel que la version originale. Les images ralenties offrent l'illusion d'un rapport plus immédiat, et donc plus vrai. Pourquoi ? Parce que le travail de Douglas Gordon destitue le temps d'une prétendue portée narrative intrinsèque.

Ajouté à la problématique du temps que soulève la vidéo, le fait même de regarder la vidéo arrête le temps et brouille la temporalité du film et celle du spectateur-narrateur : « What he was watching was pure film, pure time. [...] How long would he have to stand here, how many weeks or months, before the film's time scheme absorbed his own, or had this already begun to happen? » (*PO* 6)⁹⁶⁴. Le film empêche tout avènement d'une unité temporelle quelle qu'elle soit dans la mesure où l'œuvre d'art dans sa réception par le spectateur ne peut faire l'économie du film original de Hitchcock tel qu'il est enregistré dans la mémoire du spectateur. Cette mémoire est d'ailleurs mise à mal : « *24 Hour Psycho* exploits our memory of the film and the myths that surround it as much as the film itself »⁹⁶⁵.

⁹⁶² Philip Monk, *Double-cross: the Hollywood films of Douglas Gordon*, York (Ontario), Art Gallery of York University, 2004, p. 60.

⁹⁶³ « But the 24-hour version unstuffs the original — content and suspense are drained away », Thomas DePietro, « Don DeLillo », art. cit.

⁹⁶⁴ Voir également (*PO* 11).

⁹⁶⁵ Kathryn Brown, *Douglas Gordon*, op. cit., p. 22

Elle est par ailleurs indissociable de l'oubli de ce qui a été visionné : « There was an element of forgetting involved in this experience. He wanted to forget the original movie or at least limit the memory to a distant reference, unintrusive. There was also the memory of this version, seen and reseen all week » (*PO* 11).

I like the idea that as soon as you slow something down, even if you do it from an analytical point of view, you begin to be involved emotionally or psychologically because you're conscious that things aren't happening in the way you normally expect them to. That I think is a critical thing on its own. Your whole perception alters⁹⁶⁶.

19.3. Flou temporel

L'altération de la perception qui est, de surcroît, la rupture d'une certaine normalité, trahit bien une altération de la temporalité qui elle aussi fait éclore une temporalité anormale ou de l'anormalité. Malgré des velléités de baliser temporellement son récit, DeLillo s'arrange méthodiquement pour que ces balises échouent comme si elles s'autodétruisaient. Ainsi, le récit cultive une sorte de flou temporel. Bien qu'une unité de temps soit suggérée par des dates, respectivement le 3 au début du récit, et le 4 septembre à la fin — dates qui témoignent d'une volonté d'ancrage — il est particulièrement étonnant de voir combien ces marqueurs sont paradoxalement associés à l'absence d'ancrage que l'anonymat souligne (« Anonymity » et « Anonymity 2 » sont les titres du prologue et de l'épilogue). Comme si les dates étaient nos personnages, ce à quoi le lecteur pouvait se raccrocher ou peut-être comme si ces dates dans leur nudité se voulaient l'expression presque exponentielle ou paroxystique d'une unité de temps prise dans toute sa puissance. Une fois de plus, DeLillo prolonge les interrogations du lecteur car à l'endroit même où il choisit de baliser son texte par des repères, ces derniers se délitent. D'un point de vue strictement numéraire d'abord car les 24 heures que chacune de ces dates est censée recouvrir vont de pair avec les 24 heures correspondantes à la durée du film ralentie par l'artiste. Durée qui se retrouve sapée car elle est matériellement impossible à mettre en place — le musée n'est pas un lieu ouvert indéfiniment. Ceci a une conséquence directe sur la date qui devient un contenant temporel inadéquat et qui appelle inexorablement d'autres jours, d'autres dates, et donc d'autres heures : « He'd been standing for more than three hours, looking. This was the fifth straight day he'd come here and it was the next-to-last day »⁹⁶⁷ (*PO* 6) et « The man had been here for days on end and for extended periods every

⁹⁶⁶ Douglas Gordon, *Déjà-vu. Questions & Answers. Volume 3, 1999-2000*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2000, p. 17.

⁹⁶⁷ Il y a là un lien évident avec « Baader-Meinhof ».

day » (*PO* 7)⁹⁶⁸. Le tri entre ce qui a été vu reste impossible tout comme la datation d'une scène déjà vue : « a scene he recalled from earlier in the week, or maybe only yesterday, impossible to sort out the days and viewings » (*PO* 11).

La temporalité à l'œuvre dans l'épilogue est tout aussi problématique et ce dès la première page car une couche supplémentaire d'incertitude vient s'y adjoindre. Le temps est contesté cette fois comme de l'intérieur à partir de l'expérience répétée du visionnage de *24 Hour Psycho* qui dérange le temps : « radically altered plane of time » (*PO* 12). Il devient de plus en plus difficile de savoir ce qui a été vu et à quel moments, tant les visites ont été nombreuses : « His visits to the gallery mingled seamlessly in memory. He could not recall on which day he'd watched a particular scene or how many times he'd watched certain scenes » (*PO* 101). L'unité de temps apparente du prologue et de l'épilogue n'est pas simplement contestée par la mise en abîme que *24 Hour Psycho* ouvre ou la pause métatemporelle qu'elle initie. Elle l'est aussi par le fait que le cadrage à droite et à gauche, cette sorte de mise entre crochet, tient resserré dans son étau un récit qui ne se plie pas à la datation, et qui, dans son programme, se destinait à offrir sa part de vidéo ou de film au lecteur — l'œuvre de Finley — comme la promesse d'une perfection spéculaire avortée. Face à l'exactitude de ces dates, le narrateur Jim Finley initie encore une fois un flottement.

Finley désire tourner son film sur Richard Elster. Ce dernier, quoique réticent, se résout à lui octroyer quelques jours non pas pour se laisser filmer mais pour parler du projet (*PO* 21) alors même qu'il s'est retranché dans le désert pour embrasser le silence : « He was here he said, to stop talking » (*PO* 18). Mais les jours défilent et Elster n'a toujours pas consenti à se laisser filmer. Lui qui pensait que sa rencontre avec Richard Elster était l'affaire de quelques jours — « Two days, I thought. Three at most » (*PO* 61) — il se retrouve littéralement empêtré dans le temps. Il compte les jours : « Today was day ten » (*PO* 20), « This was day twelve » (*PO* 36). Mais c'est en vain puisque Elster lui a cessé de compter : « I never know what day it is. I never know if a minute has passed or an hour » (*PO* 24). Non seulement le temps plus ou moins imparti excède — aux deux sens du terme — Finley, mais en plus il devient clair qu'Elster et Finley opèrent dans des schémas temporels inconciliables. Par ailleurs, le projet qui initie la rencontre des deux hommes est laissé en suspens et ne voit

⁹⁶⁸ Le 4 septembre, date de l'épilogue, est le dernier jour de l'installation au musée : « That was him, sixth straight day he'd been here, last day of the installation » (*PO* 102), « He knew he would stay until the museum closed, two and a half hours from now, then come back in the morning » (*PO* 7). Le début pointe déjà vers la fin bousculant une fois de plus la ligne du temps.

jamais le jour. L'inscription dans le temps perd tout sens puisque la disparition vient bouleverser l'accord entre les deux hommes. La disparition non seulement étire le temps mais retarde l'échéance et rend, par là même, toute échéance superfétatoire⁹⁶⁹.

19.4. L'entre-temps de la recherche et de l'attente

Nous connaissons la rigueur de Don DeLillo lorsqu'il est question d'aborder la structure formelle de ses oeuvres. Rien n'est laissé au hasard. Le premier élément constituant une indication à valeur structurelle dans *Point Omega* est une date, et plus précisément une saison et une année : « 2006 LATE SUMMER / EARLY FALL » (*PO* 1). Autrement dit, ce qui nous est donné en guise de structuration initiale relève de la temporalité. Soyons encore plus rigoureux, il s'agit d'une saison finissante et d'une saison commençante et par conséquent d'un *entre-deux*, d'un moment indéterminé suspendu entre deux déterminations de temps qui sont rendues caduques, préfigurant la suspension du temps que déclenchera la disparition de Jessie.

Celle-ci est la meilleure translation du temps dans le roman. Lorsqu'Elster s'exclame, « Time is enormous, that's what I feel here, palpably » (*PO* 44) — l'impalpable devient palpable — il est tentant de substituer « Jessie » au mot « time » car c'est elle, désormais, qui par sa disparition, a pris toute la place pour Elster, Finley et le lecteur. Elle les a plongés dans la temporalité particulière de l'attente et de la recherche, qui comme la disparition elle-même, se donne à voir sous l'image de la béance. Derrida écrit :

Dans le moment où nous cherchons quelque chose, quoi que ce soit, nous ne vivons pas souverainement, nous subordonnons le moment présent à un moment futur, qui le suivra. Nous atteindrons peut-être le moment souverain à la suite de notre effort et il est possible en effet qu'un effort soit nécessaire, mais entre le temps de l'effort et le temps souverain, il y a obligatoirement une coupure et l'on pourrait même dire un abîme⁹⁷⁰.

Abîme que le désert spatialise tout à fait. Qu'on se le dise, il n'y a pas d'explication rationnelle exhaustive à la disparition de Jessie, et DeLillo explique dans une de ses

⁹⁶⁹ Ou pis encore, une nouvelle échéance se fait jour : retrouver Jessie. Or le mystère planant autour de sa disparition reste entier jusqu'à la fin du roman.

⁹⁷⁰ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, note 1, p. 392.

interviews que « *Point Omega* illustre l'idée qu'on ne contrôle rien. Le fait que Jessie ne réapparaisse pas le prouve »⁹⁷¹.

Le lien qu'il nous est possible d'établir entre l'événement que Jessie initie et la temporalité qu'il ouvre semble se vérifier dans le regard que le personnage porte sur l'installation de Douglas Gordon. Le film ne serait pas pour elle le témoignage d'une volonté de décortiquer le réel en ses éléments les plus infinitésimaux pour pouvoir pointer l'endroit où un « arriver » arrive. Au contraire, elle retient de cette expérience que le spectateur est *pris* dans une chaîne d'images par le fait même que *rien n'arrive* : « the whole point of nothing happening [...] Because even when something happens, you're *waiting* for it to happen » (*PO* 47) (nous soulignons). Le rapport à l'œuvre n'est pas simplement entendu comme retard de ce qui arrive mais comme *processus d'attente infinie*⁹⁷² — l'anticipation, satisfaite, met fin à l'attente mais cette dernière renaît inlassablement de l'anticipation future. Par ailleurs, le ralentissement de l'image donne aussi à voir la convergence en un même point de la conscience du spectateur d'un « déjà-arrivé », relevant donc du passé et d'un « qui-va-arriver » propre au futur. Nous citons Gordon :

I was concerned above all with the role of memory. While the viewer remembers the original film, he is drawn into the past, but on the other hand also in the future, for he becomes aware that the story, which he already knows, never appears fast enough. In between, there exists a slowly changing present⁹⁷³.

Ce qui est primordial pour le lecteur c'est bien ce point de convergence que Gordon choisit de spatialiser « in between » et que Jessie préfère temporaliser « waiting ». L'attente⁹⁷⁴ ou comme le dit Jessie : « The point of waiting just to be waiting » (*PO* 47)⁹⁷⁵.

Attendre Jessie revient aussi à formuler en filigrane la question de la vérité. En effet, la disparition crée l'attente de la réapparition, cela va de soi, mais ce qui dans le même temps

⁹⁷¹ Nelly Kaprièlan, « Don DeLillo », art. cit. Gourley émet les hypothèses suivantes : « perhaps abducted and murdered, perhaps simply having left the desert of her own volition », James Gourley, *Terrorism and Temporality*, op. cit., p. 91.

⁹⁷² « Cultural historian Francis McKee likened the effect of watching *24 Hour Psycho* — simultaneously knowing the past and the future (of the film's narrative) while suspended in an almost motionless present — to a schizophrenic experience », Kathryn Brown, *Douglas Gordon*, op. cit., p. 40.

⁹⁷³ Kathryn Brown, *Douglas Gordon*, op. cit., p. 26.

⁹⁷⁴ « That the person who waits cannot defer or prolong time, shorten or lengthen — his being. In waiting, the waiter thus feels — impatiently — his own being; it is a feeling of the un-measurable, perhaps the immeasurable, that which cannot be protracted or contracted. Time "is no longer a relatio, it is an absolute." There is no escape from it. The waiter waits in the time that he is, willy-nilly », Harold Schweizer, *On Waiting*, New York, Routledge, 2008, p. 17.

⁹⁷⁵ Nous apprenons, au détour d'une phrase, que Jessie a des prédispositions pour l'attente : « she liked waiting rooms » (*PO* 40).

est créé c'est le désir de savoir ce qui s'est passé, de connaître la vérité sur la disparition inexplicable. Cette attente là concerne aussi le lecteur qui veut que toute la lumière soit faite sur cette affaire pour pouvoir la *clôre*. Comme l'écrit Roland Barthes :

L'attente devient de la sorte la condition fondatrice de la vérité : la vérité, nous disent ces récits, c'est ce qui est *au bout* de l'attente. Ce dessin rapproche le récit du rite initiatique (un long chemin marqué d'embarras, d'obscurités, d'arrêts, débouche tout d'un coup sur la lumière) ; il implique un retour à l'ordre, car l'attente est un désordre : le désordre est le supplément, ce qui s'ajoute interminablement sans rien résoudre, sans rien finir, l'ordre est le complément, ce qui complète, remplit, sature et congédie précisément tout ce qui menacerait de suppléer : la vérité est ce qui complète, ce qui clôt⁹⁷⁶.

La vérité est synonyme de clôture. Or *Point Omega* s'obstine et refuse catégoriquement toute clôture. La seule clôture qui existe dans ce court roman est une barrière qui nous maintient dans la peur, cloîtrés que nous sommes dans l'enclos terrifiant délimité par le prologue et l'épilogue⁹⁷⁷.

L'attente de vérité contraste avec le mensonge d'État qu'Elster embrasse totalement : « Lying is necessary. The state has to lie » (*PO* 28). Les mensonges font en premier lieu référence, nous l'avons dit, aux armes de destructions massives. Il faut se souvenir que ce mensonge fédère en réalité autour de lui une myriade d'autres mensonges⁹⁷⁸. Mais ce n'est pas dans le récit l'unique grief que DeLillo formule à l'encontre des États-Unis. Il y a également dans *Point Omega* de subtiles références aux mensonges et aux rouages du contre terrorisme : « ghost prison », « the ghost detainees »⁹⁷⁹, « extraordinary rendition », « black site⁹⁸⁰ » (*PO* 34), Guantánamo. Nous reviendrons sur ce sous-texte de manière plus approfondie dans la troisième partie. Nous le convoquons néanmoins ici pour le lien qu'il nous permet d'établir avec l'attente et un autre terme essentiel de la politique du

⁹⁷⁶ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Tel Quel », 1970, p. 82

⁹⁷⁷ Le langage de ces deux textes est d'ailleurs plus compact et plus dense, comme l'explique DeLillo : « The language of this novel, as always, began to flow from the situations, the characters, the general mood of the narrative. I'm not sure I know how to characterize it. The prologue and epilogue tend to be tighter and perhaps more compact than the central narrative, as befits the setting and the character who is situated in the dark gallery; elsewhere the language is Jim Finley's, a little more expansive, a little more informal. Time and loss. The elements that inform the novel help shape the language », Thomas DePietro, « Don DeLillo », art. cit.,

⁹⁷⁸ Voir par exemple « Les armes de destruction massive en Irak : "le Grand Mensonge" de Bush et la crise de l'impérialisme américain » (21 juin 2003). Accès en ligne le 26 septembre 2014. URL : http://www.wsws.org/francais/News/2003/juin03/210603_ADMmensonge.shtml

⁹⁷⁹ Alfred W. McCoy, *A Question of Torture. CIA Interrogation, From the Cold War to the War on Terror*, New York, Holt, 2007, p. 116 et 132.

⁹⁸⁰ « Soon after September 11, reports began appearing that people were being picked up around the world and held by the Central Intelligence Agency (CIA). These people weren't being held by their own countries' intelligence or security services, and they weren't being openly held by the U.S. military. Instead, they were lost in the black hole of enforced disappearance, becoming "ghosts" held in secret prisons unknown to anyone in the outside world – "black sites." These black sites are located around the world – in Thailand, Afghanistan, several Eastern European countries, and perhaps elsewhere ». Accès en ligne le 26 septembre 2014. URL : <http://ccrjustice.org/learn-more/faqs/faqs%3A-what-are-ghost-detentions-and-black-sites>

gouvernement Bush : la torture. Vis-à-vis de l'attente, la situation de torture concerne les deux parties : le bourreau est dans l'attente d'informations tandis que la victime a pour seule attente sa libération.

19.5. Enfermement, temps et terreur

Le tour de force de DeLillo avec *Point Oméga* repose sur le fait qu'il est parvenu à faire en sorte que la terreur soit à la fois nulle part et partout, qu'elle cristallise un environnement si prégnant qu'il en vient à disparaître, à être oublié. Pourtant la terreur est là, et avec elle, implicite, dans une espèce de sous-texte, la torture. La structure du roman, par son prologue et son épilogue reflète une narration centrale prisonnière, contenue dans un espace clôt et claustrophobe. Cet étai de terreur s'inscrit dans ce que nous pourrions appeler une mise en abyme d'un espace de terreur qui serait en même temps un espace-temps de la terreur. Le récit central contient lui même l'événement-Jessie que nous attribuons à la terreur. Ce même événement à son tour terrorise l'espace psychique d'Elster. Mais il nous faut revenir plus en amont dans cette mise en abyme en considérant également l'espace du musée et l'espace « intérieur » de l'œuvre de Gordon. Tous ces espaces offrent autant d'instances d'une temporalité suspendue.

24 Hour Psycho frappe par sa lenteur qui est un signe patent de la terreur ambiante du roman. La lenteur de la vidéo ne côtoie pas l'arrêt de l'image, elle l'effectue. En ce sens, la vidéo nous renvoie à une temporalité mortifère car comme l'explique Laura Mulvey : « The still, inanimate, image is drained of movement, the commonly accepted, sign of life »⁹⁸¹. Mais la suspension du mouvement évoque aussi le corps inerte choqué par la torture : « film stills on the border of *benumbed* life » (*PO* 12) (nous soulignons). Il suffit pour cela de se rappeler de la scène de la douche lorsque Hitchcock zoome longuement sur l'œil écarquillé et terrorisé de Marion Crane morte. Il faut alors que le lecteur prenne conscience de l'atemoiement décuplé de cette vision de terreur lorsque le ralenti presque sempiternel s'attarde sur cet œil,

⁹⁸¹ Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London, Reaktion Books, 2007, p. 22. Cela relève également de ce que Beckman nomme : « the specific combination of *narrative* and *not-narrative* », Karen Beckman & Jean Ma (Eds), *Still Moving: Between Cinema and Photography*, Durham, N.C., Duke University Press, 2008, p. 185.

lequel retranscrit à merveille l'image du choc et de la stupeur et la notion de suspension qui les caractérise⁹⁸².

Le fait que le film joue sur notre perception du temps en modulant la vitesse constitue une raison supplémentaire de le lier à la torture. En effet, le fait de brouiller la notion de temps — « disrupt the sense of chronological order »⁹⁸³ — est une phase essentielle des bourreaux pour faire capituler la victime. D'ailleurs, la torture prend aussi la forme de la répétition — répétition de l'agression et de la douleur infligée au corps supplicié sommé de produire une vérité — qui est elle aussi liée à une temporalité suspendue. Le prisonnier, par définition, n'est plus maître de son temps. Il est à la merci de la temporalité imposée par le bourreau. On trouve dans le manuel de torture de la CIA des indications très spécifiques répertoriant les méthodes pour modifier la linéarité du temps : « alters the traditionally linear structure of narrative, fragmenting its continuities »⁹⁸⁴ :

Some interrogatees can be repressed by persistent manipulation of time, by retarding and advancing clock and serving meals at odd times — ten minutes or ten hours after the last food was given. Day and night are jumbled. Interrogation sessions are similarly unpatterned the subject may be brought back for more questioning a few minutes after being dismissed for the night⁹⁸⁵.

Notons enfin que le temps suspendu est aussi celui des prisonniers de Guantánamo en attente indéfini d'un procès, qui, pour certains, est sans cesse ajourné. Comme le souligne Agamben le statut de « indefinite detention » est en réalité double : « Ni prisonniers ni accusés, mais seulement *detainees*, ils sont l'objet d'une pure souveraineté de fait, d'une détention indéfinie, non seulement au sens temporel, mais quant à sa nature même, car totalement soustraite à la loi et au contrôle judiciaire »⁹⁸⁶. Autrement dit, l'acte de retenir ces détenus est rendu possible par le caractère absolu de son indéfinition. La disparition de Jessie sous-tend l'abduction secrète des détenus dans la prison de Guantánamo mais aussi dans toutes les prisons secrètes où la torture a officié officieusement.

⁹⁸² Nous pensons ici aussi au rapport militaire « Shock and Awe » : « to affect the will, perception, and understanding of the adversary to fight or respond to our strategic policy ends through imposing a regime of Shock and Awe », Harlan K. Ullman & James P. Wade, *Shock and Awe*, op. cit., p. xxiv.

⁹⁸³ Central Intelligence Agency, *Kubark Counterintelligence Interrogation* (Juillet 1963), p. 50. Accès en ligne le 28 mai 2014. URL : <http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB122/index.htm#kubark>.

⁹⁸⁴ Central Intelligence Agency, *Kubark*, op. cit., p. 26.

⁹⁸⁵ Central Intelligence Agency, *Kubark*, op. cit., p. 76-77.

⁹⁸⁶ Giorgio Agamben, *État d'exception. Homo sacer II, 1* (Traduit de l'italien par Joël Gayraud), Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 13.

19.6. Conclusion

Point Omega lie magistralement et de diverses manières l'événement et sa temporalité. La suspension temporelle qu'il propose est éminemment politique car elle découle d'une politique qui relève à la fois de la terreur et du secret, terreur maquillée en contre-terreur qui tranche avec le terrorisme spectaculaire contre lequel il est censé lutter. DeLillo articule le temps collectif de la violence d'État et le temps intime de la blessure. La violence d'État repose sur une suspension du temps historique, lui-même creusé par l'état d'exception, grâce à l'effacement de l'histoire des violences impériales. La suspension du temps par la torture — qui, si on l'entend comme une soustraction, nous ramène à la disparition de Jessie — parfait cette suspension étatique. Les deux lectures politique et psychologique se complètent remarquablement.

Néanmoins, *Point Omega* y va de son propre terrorisme spectaculaire. Le monde post-11 septembre est un monde dominé par une terreur à la fois spectaculaire et insidieuse. Le versant spectaculaire passe logiquement par le médium du spectacle qu'est la vidéo de Gordon tandis qu'une version plus spectrale et plus sournoise sommeille. La terreur ambiante suspend le temps notamment avec le cas d'une potentielle abduction à l'encontre de Jessie. Sa disparition est l'index des abductions massives illégales qui ont été légitimées par l'état d'exception. C'est l'exception qui, en se prolongeant, ouvre sa propre temporalité suspensive. Aussi, la détention indéfinie des prisonniers préfigure non seulement la disparition indéfinie de Jessie mais également le prolongement indéfini de la terreur. Le terme « indéfini » souligne ici à la fois le statut épistémologique et temporel de la détention, de la disparition et de la terreur. Ces trois notions ne sont malheureusement pas à l'abri d'une exacerbation à l'infini comme le suggère le symbole « ∞ » sur la couverture du roman.

Ce symbole fonctionne de conserve avec l'autre symbole du roman, l'*oméga* « Ω ». Symbole de la *résistance* qu'il mesure en physique et de son unité (le ohm), il est évidemment une référence directe à la philosophie de Pierre Teilhard de Chardin bien qu'il prenne ici le sens de la finalité et de la clôture. Mais il symbolise aussi dans le roman une résistance plus fondamentale, celle de la fiction face à la terreur. En effet, *Point Omega* signale la résistance devant un événement qui ne se plie à aucune explication, et qui, subséquemment, nous plonge dans une *temporalité de la résistance*. Partant de cela, nous pouvons associer cette résistance au noyau dur du concept d'événement, à savoir l'altérité puisque c'est elle qui résiste. Nous

allons tenter de montrer quelles affinités la question de l'*événement-en-tant-qu'altérité* entretient avec le temps.

CHAPITRE 6 — TEMPS ET ALTÉRITÉ

La question de la temporalité reconduit le schème de l'altérité sur lequel nous avons insisté lorsque nous avons abordé conceptuellement l'événement. Compte tenu de ce qui a été dit précédemment, nous pouvons soutenir les affinités des concepts de temps et d'altérité. En effet, le temps ouvert par l'événement événemential — par opposition donc à un événement non-événemential qui aurait lieu *dans* le temps, dans l'intratemporalité — est un *temps autre*, un temps qui opère *autrement*. Nous commencerons par *Cosmopolis* en montrant que si l'argent a effectivement dérégulé toute la question du temps au point de laisser croire à Packer qu'il s'en était affranchi, il n'est pas le seul coupable. Il existe en outre un phénomène événemential d'une altérité radicale qui ne fait pas moins que de temporaliser Packer lui-même. Nous finirons avec *The Body Artist* pour proposer une analyse qui refuse une hiérarchisation des thématiques de temps et d'altérité qui sous-tendent le concept d'événement.

20. COSMOPOLIS : TEMPORALISATION, THÉSAURISATION, INCARNATION

Si nous avons insisté sur la relation entre espace et temps en focalisant notre attention d'abord sur la relation espace et argent, il nous faut revenir sur la paire espace/temps en prenant une fois de plus appui sur la conceptualisation de l'argent. Nous voudrions montrer comment l'effet de la ré-réincarnation de Packer correspond en quelque sorte à la volonté de DeLillo de lui redonner une matérialité qui viendrait, certes défaire son immatérialité, mais qui permettrait plus fondamentalement de lui faire éprouver le passage du temps. À défaut d'une reconversion de l'argent-signe — « [l]a *dématérialisation* de la monnaie a atteint un tel degré que la monnaie d'aujourd'hui n'est plus qu'un signe »⁹⁸⁷ — en une matière, DeLillo s'attaque à l'inconvertibilité de l'argent en accentuant la convertibilité de Packer. Pour cela, il usurpe une des fonctions de la monnaie : la thésaurisation. À partir des trois fonctions de la

⁹⁸⁷ Jean-Joseph Goux, *Le trésor perdu*, op. cit., p. 88.

monnaie « idéal, symbolique, réel » qui correspondent respectivement à « la monnaie comme mesure des valeurs, la monnaie comme instrument d'échange et la monnaie comme moyen de thésaurisation »⁹⁸⁸, Goux distingue, « [e]n termes plus imagés », trois dimensions de « la chose monétaire » qui est appréhendée « comme *archétype*, comme *jeton* ou comme *trésor* »⁹⁸⁹. C'est cette dernière dimension qui nous intéresse. Si, comme nous avons essayé de le démontrer, la caractérisation de Packer s'indexait aux attributs de l'argent (immatérialité, volatilité, atemporalité), sa descente aux enfers — qui est aussi une nouvelle descente sur terre, dans le réel comme l'on parle d'« économie réelle » — passe par un processus graduel de lestage, ce que nous appelons la thésaurisation de Packer. Lorsqu'il se retrouve sans le sou, son expérience du monde change. Libéré du poids immatériel de l'argent pour ainsi dire, Packer fait de la place en lui pour pouvoir accueillir autre chose, voire de l'Autre comme nous l'avons vu dans la première partie. Il est désormais capable d'accumuler des sensations sensorielles qui lui révèlent progressivement son propre corps et l'inscrivent, tout aussi progressivement, dans le temps jusqu'au paroxysme que l'attente de la mort symbolise. En se déléstant de ses avoirs financiers, il se réincarne progressivement. Son corps lui permet une réaffirmation du temps (notamment le présent) et inversement : « when you have nothing left but your temporal present, it follows that you also have nothing left but your own body. The reduction of the present can thus also be formulated in terms of reduction to the body as a present of time »⁹⁹⁰.

20.1. Temporalisation par temporisation 1 : la ville

Face à l'abstraction immatérielle avec laquelle Packer se confond, la « limousine cybernétisée »⁹⁹¹ — un centre de communication hyperconnecté et mobile⁹⁹² — butte contre l'espace concurrentiel de la ville qui lutte de toutes ses forces en érigeant progressivement un *corps urbain*⁹⁹³ pétri de matière historique. Elle entrave ainsi le parcours

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 91.

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 94.

⁹⁹⁰ Frederic Jameson, « The End of Temporality », art. cit., p. 712.

⁹⁹¹ L'expression est de Philippe Roger, « Don DeLillo : la terreur et la pitié », *Critique* 2003/8 n°675-676, 554-570, Paris, Éditions de minuit, 2003, p. 565.

⁹⁹² Un centre qui complexifie la notion de centralité puisqu'il n'est plus question seulement d'espace : « With the fast progress of information technology in recent years, centrality can no longer be defined only in terms of geography, but needs to be enlarged to the realm of the electronic connectivity », Dennis Hannemann, « Global City Turns Local Street Theater: The Dynamics of Character and Setting in Don DeLillo's *Cosmopolis* », Gerhard Stilz (Ed.), *Territorial Terrors: Contested Spaces in Colonial and Postcolonial Writing*, Würzburg, Königshausen and Neumann, 2007, 295-312, p. 298.

⁹⁹³ Merola va plus loin : « the novel constantly reinserts materiality, insisting on its critical presence. Thus, it becomes clear that a second line from Herbert's poem also animates the novel: "All we have left is the place the

de Packer par son corps et par sa voix. Par cette monstration grossière, la ville semble offrir la possibilité à Eric Packer de renouer avec sa propre corporalité, et ce faisant avec le temps. Cependant, ce retour ou cet alignement à la matérialité de la ville ne se fera qu'au prix de la vie.

La question de la circulation et de sa fluidité est on ne peut plus problématique. Rappelons que le roman se déroule sur une journée et qu'en 24 heures la distance parcourue par Packer est, somme toute, assez courte⁹⁹⁴ — il remonte la 47^{ème} rue d'est en ouest⁹⁹⁵ — tant la ville a résisté de toutes ses forces, a retardé et entravé autant que faire se peut la course impavide de la limousine. Vivante, grouillante, la ville s'acharne à ralentir⁹⁹⁶, voire à stopper Packer. Sa propension à retarder la cadence de la limousine est palpable, pour ne pas dire charnelle. Cette pesanteur est signalée dès les premières pages, « The car ran into stalled traffic before it reached Second Avenue » (C 13), puis sans cesse réitérée dans le récit, « The car moved at an inchworm creep » (C 64) puis « Traffic was scant but the car kept to the daylong draggy pace » (C 129). Elle s'attache corps et âme — il est question de « the physical will of the city » (C 41) — à contrecarrer le parcours de Packer, à le mettre face à une matérialité prégnante qu'il veut congédier. Le récit renforce cette épaisse lenteur en égrenant de manière exhaustive les numéros des grands axes new-yorkais de « First Avenue » (C 9) jusqu'à « Eleventh Avenue » (C 170). La ville, sous les roues de la limousine, n'a de cesse de faire ressentir les bandes rugueuses de sa corporéité, « the grain of the street » (C 64).

attachment to the place." In fact, the novel's precise attention to the material spaces of the city makes *Cosmopolis* read on one level like a love letter to the spaces and streets of New York City », Nicole Merola, « *Cosmopolis* », art. cit., p. 835.

⁹⁹⁴ « a distance of approximately two miles », Paul Crosthwaite, « Fiction in the Age of the Global Accident: Don DeLillo's *Cosmopolis* », *Static: Journal of the London Consortium* 7 (2008). Accès en ligne le 14 juillet 2014. URL : http://static.londonconsortium.com/issue07/05_Crosthwaite_essay.pdf Le nombre incroyable d'entraves à la circulation et le fait que le récit s'écoule sur une seule journée font de *Cosmopolis* un roman dense et ce, de plusieurs manières : « I wanted to narrate more compactly and to write shorter, more concise sentences. And I am satisfied with the result because nothing in the book is like anything I did before. I think this is connected to the fact that I was very focused while writing. In *Underworld*, on the other hand, I wanted to broaden consciousness, open it up, and thus I wrote long, escalating sequences and long, spiral-like sentences. But in *Cosmopolis* everything is compact because in a certain way this compact and enclosed style corresponds to the protagonist's character. And the fact that the narration encompasses only one single day and is basically set on a single street automatically makes it much denser than my previous books », Peter Henning, « Vielleicht sehe ich einiges klarer », art. cit.

⁹⁹⁵ « Perhaps, given Packer's archetypal identity as American tycoon, his transit parodies the westward movement that has defined the nation », David Cowart, « Anxieties of Obsolescence », art. cit., p. 171.

⁹⁹⁶ Au contraire de l'argent qui se caractérise par la vitesse : « En se dématérialisant, l'argent devient plus *labile*, ses mouvements s'accroissent sans fin », Marc Guillaume, « Argent et hypermonnaie », Roger-Pol Droit (Ed.), *Comment penser l'argent ?*, Paris, Le Monde éditions, 1992, 369-385, p. 380. Sur le ralentissement que cherche à initier la manifestation altermondialiste, DeLillo est très explicite : « [they are] a moderating influence [...] trying to slow things down, even things out, hold off the white-hot future » (RF 34).

La ville résiste par sa voix et son vacarme. Malgré l'insonorisation de sa limousine — « I sent word that they had to proust it, cork-line it against street noise » (C 70) — les bruits percent l'habitable et Packer concède que c'est un échec : « How could it work ? No. The city eats and sleeps noise. It makes the same noises it made in the seventeenth century along with all the noises that evolved since then » (C 71). N'est-ce pas la preuve incontestable que la ville a une mémoire, que les liens avec le passé demeurent ? Que ces liens sont indélébiles ? Lorsqu'il retrouve Elise Shifrin pour déjeuner dans un restaurant, il ne peut s'empêcher de remarquer les corps eux-mêmes inséparables de l'élément acoustique qui les caractérise : « The long room was thick with bodies and noise » (C 68). Dans cette scène, DeLillo intercale méticuleusement dans le dialogue des références aux bruits alentours signifiant ainsi qu'en quittant sa limousine, Packer est confronté au brouhaha, à un corps sonore : « There was a cross-roar of accents and languages and a counterman announcing food orders on a loudspeaker. Horns were blowing in the street » (C 69) puis, « Men talked business in tattoo raps, in formally metered chant accompanied by the clang of flatware » (C 69) et enfin, « An amplified voice leaked from a tour bus stuck in traffic » (C 70). Ces manifestations sonores sont autant de freins à la trajectoire de Packer.

La corporéité de la ville est intimement liée à la question de l'Histoire. L'histoire humaine et matérielle est autant de strates et de traces, autant de textures qui donnent une épaisseur corporelle et temporelle à la ville. Corporelle comme le souligne l'image du chauffeur de taxi qui conduit sa femme : « The Sikh at the wheel was missing a finger. Eric regarded the stub, impressive, a serious thing, a body ruin that carried history and pain » (C 17). Très souvent dans le récit, la mise en relief des anomalies ou des mutilations du corps sont pour Packer les marques d'une historicisation de ce corps : « He tried to read the man's ravaged eye [...] There was a story there, a brooding of folklore of time and fate » (C 170). Temporelle car la ville est, au grand dam de Packer, empêtrée dans le passé tandis qu'il est, tout entier, tourné vers le futur, ne jure que par lui. Il déplore constamment la désuétude des choses et des noms qui composent la ville. Il dénigre ainsi le mot « skyscraper » pour son « anachronistic quality » (C 9), et se plaint non seulement de l'existence surannée des aéroports mais aussi du nom inadéquat toujours en vigueur pour les désigner : « Why do we have airports? Why are they called airports? » (C 22). Les choses auxquelles elles renvoient n'ont pour Packer plus leur place dans le présent, et à vrai dire, peu de choses semblent en effet les différencier du passé dans le monde de Packer où seul le futur a cours. Ainsi, devant un distributeur automatique de billets, Packer s'interroge : « He was thinking about automated

teller machines. The term was aged and burdened by its own historical memory. It worked at cross-purposes, unable to escape the inference of fuddled human personnel and jerking moving parts » (C 54). Cette machine qui est d'une certaine manière encore trop humaine (ou pas assez machine) puisqu'elle nécessite une présence humaine pour être activée, entrave l'avènement du futur dans le présent. Elle encombre la virtualité de son poids, « The term was part of the process that the device was meant to replace. It was anti-futuristic, so cumbersome and mechanical that even the acronym seemed dated » (C 54).

La ville est donc embourbée dans le passé, défiant de fait l'installation du futur : « The street was an offense to the truth of the future » (C 65). D'ailleurs, le bruit de la rue charrie avec lui les voix d'un passé ancestral : « a lament so old it sounded aboriginal » (C 14). Une scène dans la rue, bien que contemporaine ne trahit pour Packer que l'obsolescence : « A man from the century past played a saxophone on the street » (C 148). Lui-même âgé de seulement 28 ans (C 29) semble dénué d'histoire. En définitive, le lecteur ne sait que peu de chose de la vie de Packer. Vers la fin du roman, lorsqu'il atteint finalement le salon de coiffure du vieil ami de son père, nous lisons : « Eric was compelled to come and let the street breathe on him. He wanted to feel it, every rueful nuance of longing » (C 159). L'évocation d'une éventuelle historicité de Packer est congédiée dans la phrase qui suit : « but it wasn't his longing or yearning or sense of the past. He was too young to feel such things, and anyway unsuited » (C 159). Autrement dit, Packer est trop jeune pour être en mesure de ressentir. Il n'a ni passé ni histoire, et ressemble à cet égard à l'argent dématérialisé tel que Rotman l'entend, « xenomoney is without history, ownerless, and without traceable national origin »⁹⁹⁷. Lui qui est habitué à ne traiter qu'avec une monnaie dématérialisée, il s'étonne de voir dans le « Diamond District » que les Hasidim puissent encore commercer avec des diamants : « a form of money so obsolete Eric didn't know how to think about it » (C 64). Cette forme d'échange retient son attention tant sa présence matérielle est remarquable : « It was hard, shiny, faceted [...] intensely three-dimensional » (C 64). Il est même suggéré que Packer n'aurait, en réalité, jamais touché de quelconques devises, « It was everything he'd left behind or never encountered » (C 64). D'ailleurs, Richard Sheets après avoir tué Packer le fouille pour lui subtiliser de l'argent : « I went through his pockets and found nothing. One of his pockets was torn [...] I was looking for money » (C 57). En vain donc.

⁹⁹⁷ Brian Rotman, *Signifying Nothing*, op. cit., p. 90.

20.2. Temporalisation par temporisation 2 : l'autre

À la résistance de la ville en tant que telle s'ajoute la résistance telle qu'elle est incarnée par autrui. Cette dernière est également à l'origine, dans l'économie du roman, du basculement de la première partie vers la deuxième, basculement qui intervient à l'exact milieu de *Cosmopolis* (C 111) et préfigure le début de la chute de Packer, de sa ruine et de sa mort. Cette rupture est justement affaire de corps puisqu'il est témoin, en la présence de Vija Kinski, de l'immolation d'un homme lors d'une manifestation altermondialiste. Jusque là, Packer, sur les explications de Kinski, voyait cette manifestation comme un effet dérivé du marché, un élément inclus dans le mode opératoire du marché,

Kinski was right when she said this was a market fantasy. There was a shadow of transaction between the demonstrators and the state. The protest was a form of systemic hygiene [...] It attested again, for the ten thousandth time, to the market culture's innovative brilliance, its ability to shape itself to its own flexible ends, absorbing everything around it. (C 99)⁹⁹⁸

Le spectacle de l'immolation vient rompre cette totalisation systémique. Cet homme par son acte, par la littéralisation de son corps — Merola n'hésite pas, à juste titre d'ailleurs, à parler d'ailleurs d'événement, « This event, a moment of pure materiality that interrupts the stream of data »⁹⁹⁹ — vient marquer la fin de la totalité, « What did this change ? Everything, he thought. Kinski had been wrong. The market was not total. It could not claim this man or assimilate his act. [...] This was outside its reach » (C 100). Kinski tente tant bien que mal de restaurer la totalité du marché, de réexpédier dans le giron du même cet acte irrécupérable : « It's not original [...] It's an appropriation [...] All those Vietnamese monks, one after the other, in all their lotus positions [...] immolating themselves endlessly » (C 100). Packer se rend à l'évidence de l'incommensurabilité de l'acte et entrevoit la possibilité de la souffrance physique du corps, « Imagine the pain. Sit there and feel it [...] He did a serious thing. He took his life » (C 100). Cette reconnaissance du corps de l'autre s'accompagne presque simultanément d'une menace sérieuse sur l'intégrité physique de Packer, « Report from the complex. Concerns your safety [...] Highest order of urgency. This means an incursion is already in progress » (C 101). Mais cette menace doit être aussi entendue temporellement. Elle est la confirmation de la *trace* de Benno Levin qui, s'il n'a pas encore rencontré Packer dans le récit dominant, a *déjà* « conversé » avec le lecteur dans son aparté confessionnelle. La

⁹⁹⁸ Comparons ce passage aux propres mots de DeLillo : « I can't help thinking that the process of absorbing opposition has become so powerful that contestation is compromised », Stéphane Bou & Jean-Baptiste Thoret, « A Conversation with Don DeLillo », art. cit.

⁹⁹⁹ Nicole M. Merola, « *Cosmopolis* », art. cit., p. 839.

trouée dans la totalité initiée à ce stade du roman sur la sphère du capital, et son imminente contamination annoncée du corps de Packer, se répercute également sur sa limousine qui ne ressort pas indemne de son périple. Se frayant un chemin hors de la manifestation altermondialiste, la blancheur immaculée de la limousine, battue en brèche par la ville, laisse place aux dégradations peinturlurées au milieu du récit, « [The car] was slathered in red-and-black spray-paint » (C 101). Ce qui constituait jusqu'à présent la carapace de Packer, son habitacle, voire son habitat commence maintenant à céder et à enregistrer les agressions extérieures. La limousine est affectée, voire choquée, « the car sat stunned » (C 101). C'est en cela qu'elle devient elle-même un corps dont l'épiderme trahit les coups et les blessures : « There were dozens of bruises and punctures, long burrowing scrape marks, swaths of impact and discolor. There were places where splashes of urine were preserved in pentimento stainage beneath the flourish of graffiti » (C 101). Souillée, entachée, la limousine sort de l'anonymat, se singularise et ce faisant, promet la singularisation et la personnalisation d'Eric Packer.

Si Packer bascule, la ville elle aussi bascule, « the first drops of rain coming down and the light changing radically in the preternatural way that's completely natural, of course » (C 103). Tel un théâtre dans lequel on vient de changer de décor, et on s'approche justement du quartier des théâtres, « Barrymore » (C 115) et « Biltmore » (C 123) sont brièvement évoqués. Le coup de théâtre est proche : « Maybe today is the day when everything happens, for better or worse, ka-boom, like that » (C 106). Cette pluie vient laver symboliquement le cœur de l'espace en tant qu'image, Times Square, pour ouvrir le chemin : « The rain came washing down on the emptying breadth of Times Square with the billboards ghost-lighted now and the tire barricades nearly cleared dead ahead, leaving 47th Street open to the west » (C 106). Le chemin ouvert, Packer peut par conséquent se diriger vers son destin et précipiter sa chute. Mais pour chuter il faut un corps, une masse ; pour mourir, il faut préalablement être en vie. La première partie s'achève sur une mortalité enfin entr'aperçue : « Now he could begin the business of living » (C 107).

La deuxième partie s'emploie ainsi à multiplier les références au corps. Plus il s'allège paradoxalement du poids de l'argent — nous lisons au début de la deuxième partie : « Packer Capital's portfolio had been reduced to near nothingness in the course of the day » (C 121) — plus il gagne en corporéité ou, plus il est amené à enfin *thésauriser*, par un phénomène d'accumulation donc, des expériences sensibles qu'il ne peut plus ignorer. Il est important à

cet égard que le premier contact corporel soit outrancier et violent. Eric qui semblait jusque là flotter dans la ville, est pris par surprise et piégé par un entarteur : « André Petrescu, the pastry assassin » (C 142). Si Torval parvient à neutraliser l'assaillant — « Subject reduced » (C 141) — il est déjà trop tard car le contact avec la matière a eu lieu : « a man approached running and struck him [...] He felt the sludge, the sort of mush blood and matter on his face [...] His eyes were coated with the stuff » (C 141). Plus loin, Packer rencontre une foule nue : « There were three hundred naked people sprawled in the street [...] They were a sight to come upon, a city of stunned flesh » (C 172). Il s'agit d'un happening à la Spencer Tunick¹⁰⁰⁰. Il s'immisce dans la masse : « He wanted to be here among them, all-body, the tattoed, the hairy-assed, those who stank » (C 176). Mais plus il gagne en corporéité, plus il devient vulnérable. La vulnérabilité est à son comble lorsqu'il tue de sang-froid Torval, son dernier rempart. Mais la corporéité ainsi progressivement regagnée, ou à tout le moins, éprouvée passe par une déconnection technologique franche et irrémédiable avec « le complexe » : « The car approached Eleventh Avenue. He rode up front with the driver, asking him to cut all means of communication with the complex » (C 170).

Le périple touche à sa fin. La course inéluctable vers l'ultime confrontation avec l'Autre correspond géographiquement à un déplacement vers les confins de la ville, vers la marge. Rappelons en passant que nous nous trouvons dans le quartier de « Hell's Kitchen » là où Packer mourra pour avoir péché !¹⁰⁰¹ Ces bas-fonds sont tout proches du Hudson River décrit en ces termes : « The river was only two blocks away, bearing its daily inventory of chemicals and incidental trash, floatable household objects, the odd body bludgeoned or shot » (C 158). Le chauffeur de Packer, Ibrahim, quant à lui finissant son service doit rentrer chez lui de l'autre côté du fleuve avant d'emprunter : « the stinking tunnel » (C 171). Le quartier où réside Richard Sheets est en piteux état : « Old junked-up garages and ratty storefronts [...] He stood in the street, near a derelict tenement, windows boarded » (C 179). Tout comme Richard d'ailleurs qui dans le roman est identifié ainsi : « the shabby man at the ATM » (C 54). Lorsque Packer s'approche de la résidence de Richard, abjection et dérélition se renforcent,

¹⁰⁰⁰ Spencer Tunick explique : « I basically turned a paved street into a living entity » et « I hope there is a sense of vulnerability when people see these images, as well as a sense of the tension that's created between the concrete world and the natural world ». Cité dans « The Border of Fallen Bodies », art. cit., p. 22.

¹⁰⁰¹ « The narrative plot, such as it is, patterns itself after the familiar spiritual metaphor of the journey, specifically the descent into hell », Joseph Dewey, *Beyond Grief and Nothing*, op. cit., p. 142.

[A]n alley that was narrow and dog-shat, leading to a junked-up yard [...] the back alley was swampish. A man lay dead or sleeping [...] There was fallen plaster on the landings and every sort of drift and silt and street debris [...] All the doors were gone but one [...] he saw rats moving. (C 182)

À cet endroit de la ville, Packer redescend de son hyperespace pour se retrouver englué dans le corps de la ville : « He stood in the street. There was nothing to do. [...] How could he take a step in any direction if all directions were the same? » (C 180). Pour la première fois, Packer se retrouve pris au dépourvu, immobilisé, à la merci du lieu. Cette stase absolue lui révèle ce qu'il a toujours su sur la ville mais n'a jamais envisagé pour lui-même, « How things persist, the habits of gravity and time » (C 83). C'est à ce moment là qu'il nous est possible de dire que Packer tombe et percute la ville de plein fouet et que, par conséquent, il reprend corps puisqu'il s'apprête à mourir, il a déjà consenti à mourir¹⁰⁰². Son immobilisation préfigure, en outre, le motif crucial de l'attente¹⁰⁰³ qui permettra à la toute fin de transfigurer la question du corps vers celui de l'être. La récupération du corps transparait aussi dans la récupération du nom qui s'inscrit sur la page en lettres capitales. Packer est interpellé par Richard qui scande son nom : « the man's voice howling his name [...] ERIC MICHAEL PACKER » (C 181). Cette scansion est aussi l'indice d'une réinscription dans le temps. En effet, Michael étant le nom du père¹⁰⁰⁴, Benno, en faisant référence à la filiation, rétablit le lien au passé. Ou mieux encore, il semble réaffirmer la présence du temps passé au cœur de la nomination, entre le prénom et le nom. Dans les dernières pages, dans un dernier accès de prescience, Packer se voit mort avant le coup de grâce¹⁰⁰⁵. Il croit alors avoir atteint le stade d'une post-humanité où il ne serait plus qu'une information : « The idea was to live outside the given limits, in a chip, on a disk, in whirl, in radiant spin, a consciousness saved

¹⁰⁰² Heinz Ickstadt, « Replacing the "urban sublime": the city in contemporary American fiction », *Anglophonia* 25 (2009), 249-258, p. 256.

¹⁰⁰³ « nous n'attendons pas seulement, nous sommes attendus ; ce qui nous attend et nous attire est pour nous hors d'atteinte et hors d'attente — nous n'en sommes pas la mesure. L'événement comble une attente que lui seul pouvait créer. C'est pourquoi la rencontre n'est jamais de mon fait ni de mon ressort », Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 167.

¹⁰⁰⁴ « his future assassin calls out his full name « Eric Michael Packer » — for the first time in the novel, « Michael » being as we learned from Anthony the barber, Eric's father name », Michael Naas, « Autonomy, Autoimmunity », art. cit., p. 163.

¹⁰⁰⁵ « The vision with which *Cosmopolis* ends — Eric's technologically mediated foresight of his own imminent death — is really only a more explicit rendering of the implication of all of Eric's visions of the future in which human experience becomes redundant and obsolete », Randy Laist, « The Concept of Disappearance in Don DeLillo's *Cosmopolis* », *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 51.3 (2010), 257-275, p. 269. Gourley analyse la scène de la manière suivante : « Eric Packer's life, predicated on predicting the future via rapid advances in real-time communication and modeling, finally subsides into a splitting of his body, in which the technological apparatus, so crucial for his success in the financial world, now perceives him as dead, while the natural experience of life shows the reader he is still alive », James Gourley, *Terrorism and Temporality*, op. cit., p. 46.

from void » (C 206). Mais inexorablement, sa corporalité reprend le dessus : « But pain interfered with his immortality » (C 207).

20.3. Temporalisation et temporisation

Packer embrasse son destin à bras le corps, de manière suicidaire¹⁰⁰⁶ pour ne pas dire sacrificielle¹⁰⁰⁷. Sa *ré-incarnation* apparaît presque comme la dernière volonté du condamné. Si elle est possible et permet l'espace d'un instant de renouer avec la ville, le monde et Autrui, et donc d'entr'apercevoir l'événement de son historicisation, sa réinscription dans le temps, il semble que ce retour soit d'une violence¹⁰⁰⁸ qui n'a d'égal que l'ampleur de sa chute. C'est parce qu'il tombe de très haut qu'il ne peut survivre. Par un processus lent de *re-temporalisation* qui n'est possible que par la *temporisation* exercée par la ville et ceux qui la composent, Packer se retrouve à la fin coincé dans une temporalité où le présent reprend ses droits, temps caractérisé par l'attente : « This is not the end. He is dead inside the crystal of his watch but still alive in original space *waiting* for the shot to sound » (C 208)¹⁰⁰⁹ (nous soulignons). Si la ville paraît montrer la voie vers une récupération du corps, elle-même synonyme d'une réinscription dans le temps, la violence du processus n'est possible qu'aux confins de la ville, dans ce non-lieu pourtant bien matériel où l'être resurgit puissamment dans la temporalité qui le définit, celle de *l'attente* :

That the person who waits cannot defer or prolong time, shorten or lengthen — his being; it is a feeling of the un-measurable, perhaps the immeasurable, that which cannot be protracted or contracted. Time “is no longer a relatio, it is an absolute.” There is no escape from it. The waiter waits in the time that he is, willy-nilly.¹⁰¹⁰

¹⁰⁰⁶ Consulter à ce sujet l'article de Michael Naas, « Autonomy, Autoimmunity », art. cit., p. 147-166.

¹⁰⁰⁷ Il est possible de relier de manière pertinente la question du sacrifice à celle de l'argent. Voir par exemple Mark C. Taylor, « Le cours du cours », in Roger-Pol Droit (Ed.), *Comment penser l'argent ?*, Paris, Le Monde éditions, 1992, 90-102, p. 92-93.

¹⁰⁰⁸ Violence qui peut être pensée de conserve avec la violence foncièrement inhérente à la spéculation boursière : « D'une part, [la spéculation boursière] produirait une dissociation entre le prix du marché et sa référence « juste », d'autre part, elle saperait ainsi cette aspiration éthique en rendant inopérant le fonctionnement de l'outil « marché ». Cette disjonction génératrice d'une distance entre le prix et la valeur, d'une composante du prix « hors de sa valeur », créerait une violence sociale de la même façon qu'être « hors de soi » est un signe de violence : la spéculation boursière serait donc porteuse d'une violence intrinsèque, de par la nature destructrice de ce qui en constituerait l'essence : la rupture entre ce qui est côté, le prix du marché, et le prix qui paraît « fondé », entre une « juste » référence monétaire (les guillemets sont intentionnels) et ce qui semble participer de l'exubérance irrationnelle des opérateurs de marché. L'angoisse associée à la violence de la spéculation expliquerait les phénomènes de rejet, tout aussi violents, dont la spéculation est l'objet », Christian Walter, « La spéculation boursière dans un monde non gaussien », in Marcel Drach (Dir.), *L'argent. Croyance, mesure, spéculation*, Paris, La Découverte, 2004, 147-166, p. 148.

¹⁰⁰⁹ Joseph M. Conte, « Writing amid the ruins: 9/11 and *Cosmopolis* », in John N. Duvall (Ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, New York, Cambridge University Press, 2008, 179-192, p. 186.

¹⁰¹⁰ Harold Schweizer, *On Waiting*, New York, Routledge, 2008, p. 17.

En intégrant la temporalité de l'attente, malgré lui, Packer, déjà exclu du monde des puissants par la banqueroute, s'affranchit du circuit de l'échange monétaire et de temporalité qui le sous-tend : « Waiting also as a temporary liberation from the economics of time-is-money, as a brief respite from the haste of modern life, as a meditative temporal space in which one might have unexpected intuitions and fortuitous insights »¹⁰¹¹.

20.4. Conclusion

Packer croit à tout moment n'être que la prolepse de lui-même. Défiant temps et espace, sa progression le porte à leur rencontre alors qu'il pensait les avoir laissés derrière lui. Toutes les sorties de Packer hors de sa limousine sont en définitive autant d'instances qui incarnent le temps, lui donnent corps sous la forme d'autrui ou d'une altérité. Toutes les excursions hors de la limousine sont des excursions hors de l'*auto*- dans toutes ses déclinaisons¹⁰¹² : automobile, autosuffisance, autolyse, autarcie, autonomie, autobiographie, auto-immunité. C'est sur l'autonomie que nous voudrions nous attarder brièvement. Nous nous appuyons sur le travail de Naas encore une fois : « *autonomy* — that is, self-rule, self-governing behavior, self-directed, independent movement and action. To be autonomous is to give oneself one's own law, to be independent of other laws or of the laws of others »¹⁰¹³. Bien que nous ayons amplement discoursu du sujet de l'imposition de l'altérité sur Packer dans la première partie, il nous faut y revenir. L'autonomie est rompue par les excursions hors de l'habitable qui sont littéralement des expositions à l'Autre. Elle sont les signes qu'une *autre loi* a cours, ou plus précisément, et ce fut notre angle d'approche, que c'est la *loi de l'Autre* qui s'impose et qui impose à Packer de sortir de lui-même et du même. Or l'imposition de l'altérité s'est faite progressivement et a pris la forme d'une série d'expositions qui ont retardé la progression de Packer tout en le propulsant vers l'ultime exposition paroxystique qui les concentre toutes. Ces retards ne font qu'un avec ces autres qui les provoquent. Autrement dit pour Packer, sa temporisation *par* l'altérité n'est rien d'autre que la temporalisation *de* l'altérité. Plus il perd du temps, plus son autonomie s'émousse. Plus son autonomie s'émousse, moins il coïncide avec lui-même. C'est sa non-coïncidence à lui-même qui est affaire de temps et c'est l'altérité qui est à l'origine de sa non-coïncidence. L'événement c'est

¹⁰¹¹ Harold Schweizer, *On Waiting*, op. cit., p. 2.

¹⁰¹² « If to be "prousted" is to be protected from the outside, soundproofed and bulletproofed, then Packer's vulnerability will coincide with his extraction from the limo altogether by the end of the novel, his crosstown adventure ultimately being a journey not *in* but *out* of the limo, out of the *auto* and all the *autos* it embodies or carries with it », Michael Naas, « Autonomy, Autoimmunity », art. cit., p. 153.

¹⁰¹³ Michael Naas, « Autonomy, Autoimmunity », art. cit., p. 154.

l'autre, c'est l'altérité, avons-nous martelé, et si l'événement temporalise dans la mesure où il n'est pas dans le temps, cette temporalisation advient de l'altérité. *The Body Artist* va nous permettre de vérifier l'hypothèse entamée dans *Cosmopolis* : l'événement de l'altérité est temps.

21. THE BODY ARTIST : LE TEMPS C'EST L'AUTRE

21.1. Introduction

Comme nous l'avons vu précédemment, *The Body Artist* est un roman sur l'altérité. Mais, c'est également un roman sur le temps : « *The Body Artist* is not located in any specificity of time, and yet it is virtually enclosed in time »¹⁰¹⁴. Nous tenterons de montrer qu'affirmer que c'est un roman sur le temps revient à dire que c'est un roman sur l'autre et vice-versa car ces deux thématiques sont en réalité indissociables. Quelques éléments temporels du récit ont déjà été soulignés en passant. Nous avons par exemple mentionné le cadre anhistorique du récit (cf. infra 10.4) ainsi que le caractère anarchique de la survenue de Mr. Tuttle (cf. infra 10.2). Kontoulis et Kitis résument parfaitement ces deux idées :

[H]e comes and goes without the possibility of our tracing him to an origin in his bio-history, without witnessing his end, if indeed there is one. Mr. Tuttle very much "happens" in the middle of the novel, as indeed the novel itself happens somewhere that could be anywhere, sometime that could be anytime. It is in the middle of things without an origin and a secure end, as it is not anchored by any temporal specificity¹⁰¹⁵.

Nous prolongerons notre analyse en maintenant la lecture levinassienne entamée dans la première partie. La solitude de Lauren est impossible, elle est dérangée par l'autre. Si *The Body Artist* est un roman sur le temps, c'est parce que le récit, avec l'effraction de Mr. Tuttle, refuse de laisser toute la place à Lauren : « Parler de temps dans un sujet seul, parler d'une durée purement personnelle, nous semble impossible »¹⁰¹⁶.

21.2. Diachronie et immémorial

Tout commence dans *The Body Artist* par un questionnement non avoué. Une mauvaise foi presque. Il nous est d'emblée signifié par une voix extradiégétique que le temps

¹⁰¹⁴ Cleopatra Kontoulis & Eliza Kitis, « Don DeLillo's *The Body Artist* », art. cit., p. 227. DeLillo parle de son court roman ainsi : « There's a character, a strange little man known as Mr. Tuttle, who tends to embody time in a curious way, who seems to have the ability to transcend our normal and conventional limits concerning time », Kevin Rabalais, « A Man in a Room: An Interview with Don DeLillo », *New Orleans Review* 38.1 (2012), 110-114, p. 111.

¹⁰¹⁵ Cleopatra Kontoulis & Eliza Kitis, « Don DeLillo's *The Body Artist* », art. cit., p. 233.

¹⁰¹⁶ Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Montpellier, Fata Morgana, 1979, p. 64.

« semble » passer, « Time seems to pass » (*TBA* 7)¹⁰¹⁷. Cette voix n'endosse pas complètement son énoncé, elle postule sans s'investir, sans s'avancer. Elle ne veut pas aller jusqu'à affirmer que le temps passe car elle n'a aucune preuve phénoménologique de ce passage¹⁰¹⁸. Ainsi, cette incertitude marquée par le verbe « seem » semble indiquer la volonté du narrateur de ne pas réfuter le passage du temps tout en concédant qu'il y a quelque chose d'*autre* qui reste et restera inexpliqué ou bien que le passage du temps ne nous en dit pas suffisamment sur le temps et la temporalité¹⁰¹⁹. Il y a en somme un *surplus* : quelque chose n'a pas été subsumé, par les mots à tout le moins, puisque même la question plus fondamentale de l'être est évincée par le verbe « happen »¹⁰²⁰ qui vient supplanter la copule par excellence, « be ». Le monde n'est pas, le monde arrive, il *nous* arrive comme un accident, comme un *événement*. Incertitude que nous pouvons apparenter au doute, ce dernier faisant implacablement place à la venue et au surgissement là aussi d'un surplus de sens, de définitions, de potentiels.

Toujours est-il que le narrateur sans s'avancer, avance. Comme déterminé à ne pas nier le monde, il se raccroche à sa seule certitude, les choses qu'il voit. Tout doit être puisque je vois ce qui est, doit-il (ou doit-elle d'ailleurs) se dire. Et la multiplication de la préposition *et* vient corroborer l'acharnement du narrateur à dire ce qui *est*. Vient ensuite un détour par la connaissance (« things outlined », « you know more ») via la métaphore consacrée de la lumière — « light », « bright » — qui pose la considération de l'être à travers les paramètres communs de la vérité et de l'ontologie. La lumière ne se borne pas ici à colporter l'idée de connaissance. Elle a une fonction plus fondamentale : elle donne à voir, offre la possibilité de *se* voir. Elle proclame l'avènement de l'ipséité, « self-awareness ». Ipséité qui est par conséquent rendue possible par l'intrusion d'un élément extérieur. Le soi-même n'est en somme atteint par soi que par une sortie de soi promulguée au dépend de soi. Tout est dit en quelques phrases. Dès l'incipit, DeLillo confère à son roman une teneur phénoménologique et met en jeu les thèmes fondamentaux de celui-ci : être, événement, altérité, temps.

¹⁰¹⁷ Les occurrences du mot « time » s'élèvent à 43 et celles du mot « moment » à 30.

¹⁰¹⁸ « an opening whose empty brevity and disjunct timing performs, at the level of style, the temporal condition that it sets out to explore », Peter Boxall, « Late-Fictional Time in the Twenty-First Century », *Contemporary Literature* 53.4 (Hiver 2012), 681-712, p. 691.

¹⁰¹⁹ « Pourquoi le passage du temps n'est-il pas asserté, ou endossé dans une modalité assertive ? Car si tel était le cas, le temps serait posé comme présence irréfutable du sujet à lui-même. La présence nie le temps comme relation à l'autre », Claver Boundja, *Philosophie de l'événement*, op. cit., p. 18.

¹⁰²⁰ Le verbe « happen » revient pas moins de 40 fois dans le texte.

Le récit s'ouvre sur une réflexion sur le temps et plus précisément sur un doute quant au véritable passage du temps. Cette entrée en matière est un strict écho structurel aux dernières lignes du roman qui reviennent sur la thématique du temps, « She wanted to feel the sea tang on her face and the flow of time in her body, to tell her who she was » (*TBA* 124). Il s'est passé quelque chose entre le commencement et la fin du roman qui a bouleversé l'identité de Lauren, et plus fondamentalement, sa conception de la temporalité. Ce « quelque chose » c'est d'abord Mr. Tuttle en tant que *visage*. Le surplus que Mr. Tuttle symbolise vient littéralement contrecarrer la vie de Lauren. L'exposition à Mr. Tuttle exige de Lauren qu'elle l'accueille. Il ordonne sans mot dire le dévouement de Lauren qui est désormais responsable de son hôte. Elle est responsable sans le savoir, ou « avant » de le savoir puisqu'il s'agit d'une « [r]esponsabilité antérieure à toute délibération logique qu'appelle la décision raisonnée »¹⁰²¹. Ce subir qui dit toute la passivité et l'asymétrie de l'accueil remet en question la temporalité pour Lauren car Mr. Tuttle n'est pas « attendu »¹⁰²². Lauren, devant son incapacité à pouvoir expliquer phénoménologiquement la présence de Mr. Tuttle, ne peut que se poser des questions sur la pro-venance de Mr. Tuttle. Quand est-il arrivé ? De son impossibilité à repérer dans le temps l'arrivée de Mr. Tuttle, Lauren reconsidère le critère du temps et le moment qui fait advenir Mr. Tuttle :

Maybe he falls, he slides, if that is a useful word, from his experience of an objective world, the deepest description of space-time, where he does not feel a sense of future direction — he slides into her experience, everyone's, the standard sun-kissed chronology of events [...] If there is no sequential order except for what we engender to make us safe in the world, then maybe it is possible, what, to cross from one nameless state to another, except that it clearly isn't. (*TBA* 83)

Elle tente de comprendre mais tout de suite elle se ravise et redonne au temps chronologique sa primauté : « But it can't be true that he drifts from one reality to another, independent of the logic of time [...] you are made out of time [...] it is time that defines your existence » (*TBA* 91-92). Elle rationalise encore et encore. Mais le doute affiché dès la première phrase refait inlassablement surface : « she thought maybe he lived in a kind of time that had no narrative quality » (*TBA* 65). Elle cherche à se persuader : « Time is supposed to pass, she thought » (*TBA* 77). L'idée difficile selon laquelle Mr. Tuttle échapperait au temps va paradoxalement plonger Lauren au cœur de ce dernier. Pour le dire autrement, du caractère atemporel de la rencontre, un processus de temporalisation naîtra.

¹⁰²¹ Emmanuel Levinas, *Entre nous*, op. cit., p. 189.

¹⁰²² Si Levinas parle d'attente c'est l'« attente sans attendu », Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, op. cit., p. 10.

Ce que Lauren n'arrive pas à expliquer c'est précisément le temps au sens où Levinas l'entend, à savoir la *diachronie*, c'est-à-dire « le refus de la conjonction, le non-totalisable »¹⁰²³. Pour Levinas « le temps n'est pas le fait du sujet isolé et seul, mais [...] il est la relation même du sujet avec autrui »¹⁰²⁴. L'événement qu'est autrui et qu'elle ne parvient pas à mesurer avec le présent — « incommensurabilité avec le présent »¹⁰²⁵ —, à synthétiser et par conséquent à synchroniser dans le temps, à faire coïncider avec sa propre présence à elle est justement le temps de l'altérité qui

excède la présence et le pouvoir du sujet, et se constitue à partir de l'absence de l'autre. Cette absence de l'autre, cette absence dans la présence « est précisément sa présence comme autre ». L'altérité absolue de l'autre instant, la matérialité du temps — par rapport à la présentification de l'identique — c'est l'altérité de l'irréductible absence d'autrui, l'altérité comme relation non réciproque, située dans un espace non symétrique et au-delà de la contemporanéité¹⁰²⁶.

Le temps qui « passe » semble *seulement* passer pour Lauren car elle perçoit subtilement qu'il est insuffisant de percevoir ce temps qui passe, de s'accommoder simplement du temps comme durée. Quelque chose lui échappe et l'empêche de proclamer son autorité sur le temps, de le ramener à elle-même : « le temps est subi comme ce qui empêche la coïncidence du sujet avec soi-même et avec son projet d'existence. Le temps passe ; quelque chose « se passe » dont je ne décide pas, je ne suis pas sujet de ce passage »¹⁰²⁷. Ce doute est amplifié par Mr. Tuttle et la non-origine de sa présence. C'est comme si Lauren « avait entendu [Mr. Tuttle] avant qu'il ne parle. Anachronisme qui atteste une temporalité différente de celle qui scande la conscience »¹⁰²⁸. Elle n'est pas à l'origine de Mr. Tuttle. De ce fait, elle est, en tant que sujet-conscience, « destitué[e] de sa position de principe »¹⁰²⁹ qui dans la diégèse se traduit par la perte de son statut de personnage « principal ». Ainsi, Mr. Tuttle n'a pas de commencement, il n'est pas localisable dans la mémoire de Lauren, il est « irrécupérable pour la réminiscence »¹⁰³⁰ car il appartient à un passé qui n'a pas de présent, « qui se passe de

¹⁰²³ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 14.

¹⁰²⁴ Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, op. cit., p. 17.

¹⁰²⁵ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 14.

¹⁰²⁶ Augusto Ponzio, *Sujet et altérité*, op. cit., p. 16.

¹⁰²⁷ Agata Zielinski, *Levinas*, op. cit., p. 73.

¹⁰²⁸ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 112.

¹⁰²⁹ Agata Zielinski, *Levinas*, op. cit., p. 74.

¹⁰³⁰ « Temps qui est réminiscence et réminiscence qui est temps — unité de la conscience et de l'essence », Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 36.

présent »¹⁰³¹, « un passé d'en deçà tout présent et tout re-présentable — car n'appartenant pas à l'ordre de la présence »¹⁰³². C'est ce que Levinas nomme le « passé immémorial »¹⁰³³ :

Me voilà dans cette responsabilité rejeté vers ce qui n'a jamais été de ma faute, ni de mon fait, vers ce qui n'a jamais été en mon pouvoir, ni en ma liberté, vers ce qui n'a jamais été ma présence et ne m'est jamais venu en souvenir [...] Signifiante d'un passé qui me concerne, qui « me regarde », qui est « mon affaire » en dehors de toute réminiscence, de toute ré-tention, de toute re-présentation, de toute référence à un présent remémoré¹⁰³⁴.

Passé immémorial qui dit bien la temporalité où l'altérité n'est pas réduite au même. Mr. Tuttle reste absolument autre puisqu'il est visage, puisqu'il permet à Lauren une sortie hors d'elle-même, une non-coïncidence à soi. Le temps dans *The Body Artist* n'est autre que l'Autre c'est-à-dire « la relation à l'autre en tant qu'autre et non pas réduction de l'autre au même »¹⁰³⁵. Lauren et Mr. Tuttle se font face et cette « situation de face-à-face [est] l'accomplissement même du temps »¹⁰³⁶.

La réflexion sur le temps dans *The Body Artist* s'opère en deux étapes. Tout d'abord, le temps doit être étudié à la lumière du surgissement intrusif de Mr. Tuttle dans l'intimité et la solitude de Lauren. Mais il doit également faire l'objet d'une étude quant à sa portée artistique ou, à tout le moins, dans la translation artistique que Lauren en fait par le biais du *body art*. Aussi devons-nous concentrer notre attention sur la temporalité telle qu'elle nous est donnée à travers *Body Time*¹⁰³⁷ qui constitue une tentative de rendre compte de « la signifiante de l'intelligibilité non-redevable à la présence »¹⁰³⁸. Nous avons esquissé la temporalité par rapport à la présence de Mr. Tuttle. Il nous faut y revenir. Lauren part d'une thématization du temps comme durée pour finalement aboutir à une temporalité qui est absolument non-thématisable. Cette « nouvelle » temporalité que tente de dire *Body Time* est synonyme de douleur, « painful » (*TBA* 103). Ce temps fait mal parce qu'il dure et que rien n'advient de lui. N'est-ce pas le moyen pour Lauren d'exprimer le *déphasage* propre à la

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰³² *Ibid.*, p. 12.

¹⁰³³ Il ne s'agit pas d'une mémoire défective : « L'immémorial n'est pas l'effet d'une faiblesse de mémoire, d'une incapacité de franchir les grands intervalles du temps, de ressusciter de trop profonds passés. C'est l'impossibilité pour la dispersion du temps de se rassembler en présent — la diachronie insurmontable du temps, un au-delà du Dit. C'est la diachronie qui détermine l'immémorial, ce n'est pas une faiblesse de la mémoire qui constitue la diachronie », *ibid.*, p. 48-49.

¹⁰³⁴ Emmanuel Levinas, *Entre nous*, op. cit., p. 189.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 193.

¹⁰³⁶ Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, op. cit., p. 69.

¹⁰³⁷ « cette formulation [« corps-temps »] suggère une approche plus phénoménologique, mais aussi plus phénoménale, plus physique, du problème », Noëlle Batt, « le pas de deux de l'art et de la clinique », art. cit., p. 69.

¹⁰³⁸ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 87.

diachronie ? La douleur devient l'expression du temps qui passe, d'un « se passer » qui ne peut « faire coïncider l'immédiatement vécu avec le vécu présentifié »¹⁰³⁹. L'expérience du temps qui passe et qui pourtant ne se donne pas dans une présence renvoie précisément à l'expérience de l'altérité.

« Tel est le travail du trauma (*die Trauma-Arbeit*), l'événement d'un passé inassumable, un temps perdu que je peux jamais retrouver, une affectivité non intentionnelle qui se dessine comme assujettissement à l'autre, un asujet assujetti jusqu'à la persécution »¹⁰⁴⁰.

Se pose alors la question du temps que nous soumet la présence de Mr. Tuttle. « He is in another structure, another culture, where time is something like itself, sheer and bare, empty of shelter » (*TBA* 92) nous dit Lauren. Un temps qui se réfère à lui-même semble exclure toute conscience comme lieu où il pourrait être pensé. Une temporalité qui ne se dit pas, qui échappe au Dire. Nous pensons que toutes les tentatives de Lauren d'expliquer la présence de Mr. Tuttle et ses supputations quant à la « qualité » du temps qui régit la vie de Mr. Tuttle, sont autant de tentatives de dire ce qui ne se dit pas. En marquant leur échec à qualifier une temporalité propre à Mr. Tuttle, ces tentatives proclament l'indicible du temps qui est l'altérité même. C'est parce que Mr. Tuttle est « épiphanie du visage » qu'il « rend impossible toute synthèse, totalité ou synchronie »¹⁰⁴¹. Il est expérience du temps au sens où il vient d'un passé « immémorial », trop ancien pour pouvoir être repéré par rapport au présent. Cette « antériorité » qui ne se localise pas dans une durée fait écho à la résistance du temps qui ne se laisse pas thématiser par Lauren.

21.3. Corps-processus

Nous avons essayé de montrer que la question de la survenue de Mr. Tuttle, fût-elle appréhendée comme la translation d'un événement, d'un trauma, d'une altérité absolue — et cette lecture polysémique est selon nous de prime importance — s'essayait à une définition, quoiqu'indéfinie, d'un surplus. L'indétermination quant à la « localisation » de Mr. Tuttle — est-il dans un dehors ou un dedans ? — donne lieu à un brouillage supplémentaire portant sur la notion de *corps*. Nous ne revenons pas ici sur la question du corps étranger mais nous voudrions proposer dans son prolongement la notion de processus, cruciale lorsque le mot de

¹⁰³⁹ Augusto Ponzio, *Sujet et altérité*, op. cit., p. 73.

¹⁰⁴⁰ Simon Critchley, « Le traumatisme original — Levinas et la psychanalyse », *Rue Descartes* 19. Emmanuel Levinas, Collège International de Philosophie, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 165-174, p. 172.

¹⁰⁴¹ Simonne Plourde, *Avoir-l'autre-dans-sa-peau*, op. cit., p. 57.

« performance » vient à être prononcé. Kristine Stiles rappelle que les artistes, par leurs performances, entendaient le corps non pas comme un objet fini mais bel et bien comme le site où un processus se faisait jour :

Emphasizing the body as art, these [performance] artists amplified the role of process over product and shifted from representational objects to presentational modes of action that extended the formal boundaries of painting and sculpture into real time and movement in space¹⁰⁴².

Mr. Tuttle permet à Lauren d'éviter un renfermement sur elle-même. Ce qui lui permet d'effectuer cette sortie hors d'elle-même c'est sa *réponse* à ce qu'exige l'Autre. La réponse à l'appel est *responsabilité* : « l'appel à la responsabilité n'est pas un universel abstrait, mais se prononce toujours dans la singularité d'une rencontre, est toujours la parole d'un autre, de *cet* autre surgi dans ma vie par surprise »¹⁰⁴³. Il est événement justement parce qu'il arrive et ne prévient pas — « apparition sans cause, ni origine extérieure à elle-même : autrui est « an-archique », sans causalité antécédente »¹⁰⁴⁴ — mais il force néanmoins Lauren à répondre *de* lui. Cette immixtion de l'Autre dans la vie de Lauren force en elle un « dé-pelotonnement »¹⁰⁴⁵, remue son existence de fond en comble. Le mystère attaché au surgissement de Mr. Tuttle ne peut qu'*altérer* son rapport à elle-même et à ce qui lui arrive (deuil) mais également son rapport à son art, au *body art*. Mr. Tuttle, par son intrusion, bouleverse l'ordre vital de Lauren. L'idée qu'autrui est un événement se vérifie également dans *Cosmopolis*¹⁰⁴⁶. Après tout la rencontre entre Packer et Sheets à la fin du roman n'est pas si différente que celle qui a lieu entre Lauren et Mr. Tuttle. Le caractère « an-archique » de la rencontre est dévoilé par Richard Sheets lorsqu'il s'exclame « We happen » (C 189).

Ainsi, la « performance » de Lauren en tant qu'artiste n'est pas simplement un événement au sens d'événement artistique (TBA 103). C'est aussi un événement au sens où par son art elle tente de rendre compte de l'*Autre-en-tant-qu'événement*. C'est une tentative de reformulation de l'existence comme être non pas pour soi-même mais pour l'autre. Tout le vocabulaire de la transformation corporelle — « transformed herself » (TBA 103), « becoming

¹⁰⁴² Kristine Stiles & Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Arts. A Sourcebook of Artist's Writings*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 679.

¹⁰⁴³ Agata Zielinski, *Levinas, op. cit.*, p. 150.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 104.

¹⁰⁴⁵ Simonne Plourde, *Avoir-l'autre-dans-sa-peau, op. cit.*, p. 49.

¹⁰⁴⁶ « Which is why Eric Packer must ultimately leave [his limousine] behind. For if the auto, the automobile, is what protects us, gives us a sense of identity and fullness, of autonomy and independence, it is also what prevents us from experiencing anything like an *event* — and it is the event, I will argue, that breaks the circuit of the same, that Erick Packer is ultimately after », Michael Naas, « Autonomy, Autoimmunity », art. cit., p. 154 (nous soulignons).

another » (*TBA* 105)¹⁰⁴⁷, « Hartke alters her body and voice » (*TBA* 105) — est à mettre au compte de l'*altération*, qui elle-même dérive de l'*altérité*. Lauren par son art tente de découvrir l'*altérité* au sein du Même sans pour autant englober ou totaliser l'Autre dans le Même, « sans l'investir aucunement »¹⁰⁴⁸. L'insertion du personnage de Mr. Tuttle dans la *performance* de Lauren laisse entendre combien la rencontre avec ce dernier a été décisive pour elle en tant que personne et en tant qu'artiste. Sa présence comme expérience du *visage* est pour Lauren une remise en question d'elle-même : « Le moi, qui se présente comme une tentative de totalisation du monde, se trouve « en face de » l'autre qui, « réfractaire à la catégorie », constitue une « mise en question du Même », de sa spontanéité égoïste. La présence de l'autre implique la rupture du moi-totalité »¹⁰⁴⁹. C'est ce qui explique en partie la répétition du verbe « seem » mais surtout l'usage considérable de marqueurs d'indétermination comme « something », « somewhere » ou « somehow »¹⁰⁵⁰ — « Somehow. The weakest word in the language » (*TBA* 92). Mr. Tuttle est l'inclassable puisqu'il est « réfractaire à toute typologie, à tout genre, à toute caractérolgie, à toute classification »¹⁰⁵¹. Mais c'est aussi une remise en question de son art.

Dès le chapitre 2, Lauren reprend son « body work » et déjà quelque chose a changé : « her body felt different to her in ways she did not understand. Tight, framed, she didn't know exactly. Slightly foreign and unfamiliar. Different, thinner, didn't matter » (*TBA* 33). Ces phrases qui précèdent de peu la découverte de Mr. Tuttle sont les signes annonciateurs de l'*altérité*. Lauren ressent « de » la différence et « de » l'étrangeté dans son corps comme si un corps étranger s'était immiscé en elle. Il y a acceptation de la différence comme s'il fallait s'incliner et continuer de vivre avec : « [Une] altérité en moi qui m'intrigue sans que je puisse m'y opposer, une altérité à laquelle je ne puis me soustraire et que j'éprouve malgré moi : une altérité dans le même, comme une incarnation, comme un *avoir-l'autre-dans-sa-peau* »¹⁰⁵² (nous soulignons). C'est en somme une résignation face à une inévitabilité, « she thought he

¹⁰⁴⁷ « ce jeu qui consiste à faire l'autre », Noëlle Batt, « La capture des forces », art. cit., p. 140. S'agit-il simplement d'un faire ?

¹⁰⁴⁸ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, op. cit., p. 48. Mr. Tuttle n'est pas englobable car il a sa propre identité, sa propre totalité. L'*altérité* chez Levinas n'est aucunement un déni du moi. Nous citons Ponzio : « L'identité égologique est la condition de la relation intermonadique », Augusto Ponzio, *Sujet et altérité*, op. cit., p. 74. En effet, toute la pensée de l'*autrement qu'être* repose sur un paradoxe : « il faut le Monde et l'intériorité du sujet pour que le rapport à Autrui, l'épreuve de l'extériorité, puisse être accueillie, elle qui précède pourtant en un sens absolument ce qui l'accueille », David Sebbah, *Levinas*, op. cit., p. 75.

¹⁰⁴⁹ Augusto Ponzio, *Sujet et altérité*, op. cit., p. 52.

¹⁰⁵⁰ Indétermination ou même déficit d'information avec les nombreuses occurrences du mot « What? » (*TBA* 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 25) qui ponctuent plusieurs échanges entre Rey et Lauren dans le premier chapitre, comme pour signifier un parasitage ambiant, des incompréhensions, un surplus.

¹⁰⁵¹ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 46.

¹⁰⁵² Augusto Ponzio, *Sujet et altérité*, op. cit., p. 25.

was inevitable » (*TBA* 41). Le ressenti du corps étranger à l'intérieur du corps de Lauren est d'abord suggéré par le souvenir de Rey. Il est devenu l'air-même que Lauren respire. Cependant, la description ne s'arrête pas là. La présence fantomatique de Rey, sa qualité éthérée dans son absence de forme prend néanmoins une forme, « Now he was smoke, Rey was, the thing in the air [...] *unshaped, but with a face* that was somehow part of the presence, *specific to the prowling man* » (*TBA* 33) (nous soulignons). Rey préfigure la rencontre du visage au sens où « [u]n visage est un visage en ce qu'il tend à déborder sa propre forme, et, d'abord, la « forme » visage »¹⁰⁵³. Forme et absence de forme font écho à la dyade absence et présence : « une présence énorme et le retrait de cette présence »¹⁰⁵⁴. Mr. Tuttle prend alors la figure incertaine du rôdeur, figure « déchirant les formes plastiques du phénomène »¹⁰⁵⁵. Il est celui dont la présence est irréfutable, et en même temps improuvable : on est sûr de la présence sans pouvoir l'expliquer, sans pouvoir la localiser. Présent et absent tout à la fois, Mr. Tuttle devient « *épiphanie du visage* ». Il est l'Autre, celui qui conteste.

À la suite de cette remise en question, Lauren en tant qu'artiste, se voit contrainte de relater cette expérience du visage. Le *body art* peut et doit être analysé comme la formulation de cette rencontre et de la remise en question qu'elle charrie avec elle. Ainsi, Mariella Chapman, auteur de l'article sur la *performance* de Lauren, résume le travail artistique de Lauren en ces termes : « It is about you and me. What begins in solitary otherness becomes familiar and even personal. It is about who we are when we are not rehearsing who we are » (*TBA* 109-110). La relation intersubjective est assertée et mise en avant. Mais l'est aussi le questionnement sur l'existence, le « Qui sommes-nous ? ». Autrui est à l'origine de cette interrogation : « C'est lorsque je suis exposé à l'autre, lorsqu'un autre point de vue que le mien s'offre sur le monde, que se pose l'inévitable question de l'existence »¹⁰⁵⁶. Deux choses sont saillantes dans ce propos. D'abord, Mariella fait référence à une identité double en chacun de nous. Il est question d'un décalage dans ce que nous sommes. D'une manière similaire dans *Cosmopolis*, Benno Levin est une espèce de *Doppelgänger*. Benno Levin perd son masque et redevient Richard Sheets. Plus fondamentalement, le masque qui tombe c'est l'identité de Richard comme *conscience de...* et met à nu le visage, cet avant de la conscience. Lauren à travers son art, fait de même. La conscience comme phénomène laisse place à la subjectivité qui naît de l'accueil du visage. Enfin, le propos met implicitement en

¹⁰⁵³ David Sebbah, *Levinas, op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁵⁴ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être, op. cit.*, p. 114.

¹⁰⁵⁵ Emmanuel Levinas, *Entre nous, op. cit.*, p. 149.

¹⁰⁵⁶ Agata Zielinski, *Levinas, op. cit.*, p. 150-151.

exergue le thème du corps. La question du corps est alors cruciale puisque Lauren, par le *body art*, tente de dire « l'altérité dans le même sans aliénation, en guise d'incarnation, comme être-dans-sa-peau, comme avoir-l'autre-dans-sa-peau »¹⁰⁵⁷.

21.4. La « performance » de Lauren

La performance de Lauren Hartke est intitulée « *Body Time* » (*TBA* 104). Cette performance est divisée en plusieurs saynètes (« piece »). Le titre « *Body Art in Extremis: slow, spare and painful* » qui ouvre une section dans le chapitre 6 correspond au titre de l'article de Mariella sur Hartke. Étymologiquement, « *extremis* » vient du latin *extrema* qui signifie « les choses dernières » d'où la temporalité. Cependant, le terme est formé à partir du mot latin *exter* qui signifie « extérieur » et qui dans « extrême » correspond à la forme superlative de *exter*. Le titre de la performance permet d'articuler la notion de temps à celle d'extériorité, et de penser le temps comme débord. Bouleverser son corps — « *to shake off the body* » (*TBA* 104) — c'est précisément libérer, faire sortir l'altérité à partir de quoi il se constitue et non pas avoir un regard critique sur le corps qui supposerait alors la maîtrise de la part de la conscience : « Le corps est une permanente contestation du privilège qu'on attribue à la conscience de « prêter le sens » à toute chose. Il vit en tant que cette contestation »¹⁰⁵⁸. D'ailleurs, il nous suffit de remarquer les diverses *performances* pour voir que toutes incluent soit le thème de la confrontation, soit le thème du rapport entre intériorité et extériorité. La performance, comme le souligne justement Noëlle Batt correspond à « soixante-quinze minutes de devenir-autre »¹⁰⁵⁹ :

There is the man who stands in an art gallery while a colleague fires bullets into his arm. This is art. There is the lavishly tattooed man who has himself fitted with a crown of thorns. This is art. Hartke's work is not self-strutting or self-lacerating. She is acting, always in the process of becoming another or exploring some root identity. There is the woman who makes paintings with her vagina. This is art. There are the naked man and woman who charge into each other repeatedly at increasing speeds. This is art, sex and aggression. There is the man in women's bloody underwear who humps a mountain of hamburger meat. This is art, sex, aggression, cultural criticism and truth. There is the man who drives nails into his penis. This is just truth.

Hartke's piece begins with an ancient Japanese woman on a bare stage, gesturing in the stylized manner of Noh drama, and it ends seventy-five minutes later with a

¹⁰⁵⁷ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 146.

¹⁰⁵⁸ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit., p. 102.

¹⁰⁵⁹ Noëlle Batt, « La capture des forces », art. cit., p. 133. L'artiste Gina Pane parle de transformation : « The body becomes the idea itself while before it was only a transmitter of ideas. [...] the body is no longer representation but transformation », Gina Pane, « "La ferita come segno", a conversation with Gina Pane edited by Helena Kontova, in *Flash Art*, no 92-93, October-November 1979 ». Cité dans Lea Vergine, *Art on the Cutting Edge. A Guide to Contemporary Movement*, Milan, Skira, 2001, p. 210-211.

naked man, emaciated and aphasic, trying desperately to tell us something.
(TBA 104-105)

La pénétration de la balle dans le bras n'est pas sans rappeler la scène déterminante de la confrontation dans *Cosmopolis*. La neutralisation du bras et, dans le cas de Packer, de la main, n'est pas anodine. Cela symbolise la sphère du Moi. C'est l'outil qui permet de « travailler » les choses du monde pour les ramener à soi. Ils ne symbolisent pas la possibilité de l'accueil car alors Lauren et Packer seraient sources volontaires pour accueillir l'autre. Or, nous avons vu que l'accueil ne naît pas de celui qui accueille mais est imposé par l'autre qui est accueilli. Par conséquent, cette mutilation signifie la possibilité d'accueil au-delà de leur propre volonté. Mutilée, ils ne peuvent plus ramener à soi et proclament de fait une passivation du Moi actif en un Soi passif : « le Moi actif subit un retournement en un Soi passif, souffrant une *version* vers Autrui par laquelle son être est dé-posé »¹⁰⁶⁰. L'organe corporel de possession par excellence ainsi neutralisé, ils ne peuvent plus prendre, saisir et posséder. Ne plus être en mesure de ramener à soi revient à ne plus se prendre pour mesure, à ne plus se considérer comme centre. Ainsi ex-centré, la présence est remise en cause tout comme la temporalité qui la sous-tend.

Ensuite vient l'homme qui porte la *trace* de l'extériorité et de l'altérité dans ses tatouages. La couronne christique peut vouloir signifier le poids de la responsabilité par la métaphore de la persécution¹⁰⁶¹, à moins qu'il ne s'agisse d'une référence à la dimension immémoriale d'autrui. Les tatouages retranscrivent bien l'« avoir-l'autre-dans-sa-peau », ou peut-être même une maladie de la peau signifiant une « maladie de l'identité — accusé et *soi*, le même pour l'autre, même par l'autre »¹⁰⁶². La femme qui peint à l'aide de son vagin symbolise une destitution de la primauté artistique usuellement dévolue à l'esprit. La création artistique est aussi un labeur physique, un enfantement. Cela peut s'apparenter à la métaphore du débordement. Il est alors peut-être question d'expression qui, en termes plus levinassien, nous ramène à l'« épanchement de soi, « extradition » de soi au prochain »¹⁰⁶³. Il y a également l'homme et la femme qui courant l'un vers l'autre pour se percuter comme pour symboliser une inévitable rencontre tout en conservant leur être, une séparation dans la rencontre, un face-à-face immodéré et aussi une perpétuelle persécution. La rencontre semble signifier ici la possibilité d'une présentation du moment mais que la répétition annule aussitôt.

¹⁰⁶⁰ Simonne Plourde, *Avoir-l'autre-dans-sa-peau*, op. cit., p. 65.

¹⁰⁶¹ « Je n'ai rien fait et j'ai toujours été en cause : persécuté », Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 145.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 86.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 190.

Puis la rencontre insolite d'un homme déguisé en femme, travestissement s'il en est qui souligne le changement de peau, comme l'on se revêtirait de la peau de l'autre. Corps travesti et altéré qui faisant l'amour à une montagne de viande¹⁰⁶⁴ propose aux spectateurs une confrontation outrancière avec une chair monstrueuse et informe. Le corps est dépassé et rendu hyperboliquement autre, et étranger à sa forme même. Enfin, un homme qui s'enfonce un clou dans le pénis faisant ainsi pénétrer un corps étranger dans son propre corps. La « performance » débute avec la vieille dame japonaise, autre figure de l'étranger — à laquelle Lauren a déjà faite allusion (*TBA* 35, 115) — et qui ouvre le spectacle par une danse et se termine par l'homme aphasique — inspiré par Mr. Tuttle — qui tente de nous *dire* quelque chose.

Il est indubitable que ces démonstrations artistiques sont l'expression de ce que Mariella appelle « cultural criticism » mais elles le sont que secondairement dans la perspective qui nous intéresse ici¹⁰⁶⁵. Cependant notre analyse tente d'éclairer l'art de Lauren à travers une lumière antérieure à celle de la culture et de la société. En effet, nous pensons que l'analyse de cet art comme miroir critique d'une société tendrait à minimiser le rôle primordial qu'a pu jouer la rencontre de Mr. Tuttle avec Lauren. Or, il nous semble qu'un des commentaires de Mariella va néanmoins dans le sens de notre lecture. D'après elle, « [Lauren] is acting, always in the process of becoming another or exploring some root identity » (*TBA* 105). L'altérité (« becoming another ») et l'identité (« identity ») figurent tous deux dans la même phrase. Cette co-présence n'est pas anodine. Nous remarquons deux choses au niveau de la syntaxe. Les deux termes sont reliés par la conjonction « or » qui, nous l'avons avec *The Names*, est étymologiquement lié à l'altérité. Cependant, il est important de noter que Mariella commence par l'altérité pour finir vers l'identité. L'équivalence semble selon nous posée pour être aussitôt rompue. L'art de Lauren conjugue indubitablement altérité et identité. Il transcrit l'identité de Lauren par le biais de sa rencontre avec l'altérité qu'a signifié Mr. Tuttle. Il dit l'« altérité-dans-le-même »¹⁰⁶⁶. Ce que Lauren « donne » à voir à ses spectateurs est l'expression d'un don — symboliquement son propre « donner » — qui s'est produit en amont dans sa rencontre avec Mr. Tuttle : « l'identité tautologique — ou le Moi — reçoit « l'autre » et prend par lui le sens d'une identité irremplaçable en « donnant » à

¹⁰⁶⁴ « The shift from one figure to another allows readers to visualise the gradual spectralization of the commodity form and the concomitant shift towards a time that has been hollowed out and stuck in an eternal present », Alessandra De Marco, « Late DeLillo », art. cit., p. 14.

¹⁰⁶⁵ Notons à cet égard qu'il est également significatif que la *performance* ne soit accessible au lecteur que relayée par le discours d'une critique, observatrice extérieure (Mariella), par le biais d'une *autre* voix.

¹⁰⁶⁶ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 85.

l'autre »¹⁰⁶⁷. Grâce à la figure d'altérité absolue que représente Mr. Tuttle, DeLillo donne une épaisseur incontestable au temps : « L'altérité absolue de l'autre instant, la matérialité du temps — par rapport à la présentification de l'identique — c'est l'altérité de l'irréductible absence d'autrui, l'altérité comme relation non réciproque, située dans un espace non symétrique et au-delà de la contemporanéité »¹⁰⁶⁸. Le temps ne relève donc plus de la représentation : « Hartke clearly wanted her audience to feel time go by, viscerally, even painfully » (*TBA* 104).

21.5. Conclusion

Que savons-nous du temps ? Peu de choses sinon rien : « [Time] is the thing you know nothing about » (*TBA* 99). En savons-nous davantage sur l'autre ? Il semble qu'autrui et le temps sont tous deux des mystères. Nous pourrions même dire dans la perspective levinassienne qui est la nôtre qu'ils constituent un seul et même mystère. Mr. Tuttle est « ce sans-commencement »¹⁰⁶⁹, cet événement qui, en s'originant lui-même, transgresse une chronologie susceptible de le positionner dans le temps. Sa manière d'arriver surprend Lauren car il (lui) arrive par surprise. N'ayant pas d'horizon d'attente qui placerait son hôte dans un avenir lisible, elle prend connaissance, mais d'une connaissance non-appropriante¹⁰⁷⁰, de son arrivée dans une surprise absolue, « surprise [qui] est le suspens de toute compréhension, c'est-à-dire de toute préhension totale sur le monde et le possible qu'il articule : elle nous met en face de l'incompréhensible pur dont elle est l'épreuve originaire »¹⁰⁷¹. La surprise interdit tout contexte futur de lisibilité de l'événement mais également toute réserve d'une archive passée qui en formulerait sa possibilité. En ce dernier sens, Mr. Tuttle relève d'un passé immémorial, c'est-à-dire d'un passé qui s'émancipe du présent, lui qui habituellement le rend possible :

Maybe this man experiences another kind of reality where he is here and there, before and after, and he moves from one to the other shatteringly, in a state of collapse, minus an identity, a language [...] She thought maybe he lived in a kind of time that had no narrative quality. What else did she think? [...] He didn't know how to measure himself to what we call the Now. (*TBA* 64-66)

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 88.

¹⁰⁶⁸ Augusto Ponzio, *Sujet et altérité*, op. cit., p. 16.

¹⁰⁶⁹ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être*, op. cit., p. 179.

¹⁰⁷⁰ « So when I use the term body here I am referring, in the most basic sense, to that condition of not knowing, which results in the conflict between what we undeniably are and yet remained distanced from. The body lies on contested ground at the limits of knowledge itself », Jane Blocker, *What the Body Costs. Desire, History, and Performance*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, p. 7.

¹⁰⁷¹ Claude Romano, *L'Événement et le temps*, op. cit., p. 224.

CONCLUSION : ÉVÉNEMENT, TEMPS, DEVENIR

Les théories phénoménologiques que nous avons embrassées pour cette étude au premier rang desquelles figure celle de Romano ont une fois de plus révélé des affinités conceptuelles avec les problématiques temporelles du trauma. Loin de les avoir amalgamées, nous les avons rapprochées afin d'éclairer la temporalité des romans de DeLillo. Comme le suggère l'une des épigraphes que nous avons choisie pour ouvrir cette partie de notre étude, Don DeLillo a en effet un sens aigu du temps ce qui ne signifie guère que ce dernier n'a plus aucun secret pour lui, bien au contraire¹⁰⁷². Le mystère du temps, c'est son événementialité même. Le temps — comme l'événement d'ailleurs — dans la puissance même de leur phénoménalité résiste à toute réduction phénoménologique : « La temporalité ne se laisse pas dire dans le discours direct d'une phénoménologie, mais requiert la médiation du discours indirect de la narration »¹⁰⁷³ dans la mesure où « le temps est un mystère, précisément en ce que les perceptions qui s'imposent à son endroit ne se laissent pas unifier »¹⁰⁷⁴.

Ce sens aigu provient selon nous de la capacité de DeLillo à dépasser, grâce à l'écriture de l'événement, le simple point de vue de l'intratemporalité, « c'est-à-dire l'ensemble des expériences par lesquelles le temps est désigné comme *ce « dans quoi » les événements arrivent* »¹⁰⁷⁵. Il parvient dans ses romans à rendre compte d'une double temporalité qui pourrait se résumer, en réalité, à une seule, la *temporalité de l'événement*. Il y a d'abord une approche temporelle de l'événement qui souligne l'événement dans toute la « pureté » du concept en s'intéressant notamment à ce qui fait paradoxalement de l'événement quelque chose qui est hors du temps. Nous dirons alors qu'il s'intéresse à l'aspect *statique* de l'événement. Nous avons par exemple vu avec *Falling Man* comment l'auteur mettait en scène la dimension rigoureusement anarchique de l'événement, qui parce que son origine est irrécupérable, nous empêche de lui être contemporain. Il offre du point de vue de la perspective psychologique une illustration convaincante de la problématique de l'événement : percuté parce que manqué. En effet, la lecture de l'événement commence par celle d'un

¹⁰⁷² « [Le temps] est un des mystères qui m'obsèdent depuis un moment, c'est vrai. Est-ce que le temps relève d'une construction humaine, est-ce nous qui construisons l'idée du temps qui existe dans notre conscience et tout autour de nous, ou est-ce possible d'imaginer un monde où le temps serait différent, sans aucun rapport même avec la science fiction ? Et puis la plus grande problématique du temps, c'est qu'un jour il prend fin pour nous tous », Nelly Kaprièlan, « Don DeLillo », art. cit. Pour Ricœur le temps constitue tout bonnement « l'énigme indépassable », Paul Ricœur, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 236.

¹⁰⁷³ Paul Ricœur, *Temps et récit III, op. cit.*, p. 435.

¹⁰⁷⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit II, op. cit.*, p. 236.

¹⁰⁷⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit III, op. cit.*, p. 148.

événement escamoté par la diégèse car toute narrativisation de l'événement lui est inexorablement prospective¹⁰⁷⁶. Cette lecture fondée sur le retard nécessaire témoigne d'un événement qui fait commerce avec l'immémorial. *Falling Man* offre une structure temporelle qui est propice à l'événement. En effet, la double trame du récit promet une collision inéluctable. Mais, et c'est là toute la richesse figurative et effective que peut la littérature, nous pouvons également dire que la structure formelle parvient à suggérer l'ouverture d'une temporalité de l'événement. Autrement dit, DeLillo réussit dans le même mouvement à rendre compte de l'extase temporelle de l'événement dans sa valeur conceptuelle — l'événement est hors du temps — mais également à faire la lumière sur la propre temporalisation du temps auquel l'événement donne lieu. Il y a enfin une approche temporelle de l'événement qui privilégie les disruptions temporelles du temps chronologique, lesquelles disruptions ne sont selon nous que les nouvelles modalités temporelles que l'événement a ouvertes. Il s'agit là de l'aspect *dynamique* du concept d'événement. À ce titre nous pouvons citer *Cosmopolis* qui a la particularité d'offrir une tension palpable continue entre mouvement et stase. Nous avons vu que le passé de Packer devenait si prégnant qu'il s'offrait clairement comme unique horizon futur possible¹⁰⁷⁷.

Nous voudrions avant de clore cette partie reconsidérer son contenu à partir de la notion de *devenir*¹⁰⁷⁸. Il nous faut redéployer pour cela ce que nous appelions les aspects statiques et dynamiques de l'événement à l'aune de l'événement deleuzien. Pour Deleuze le concept d'événement correspond toujours à deux choses simultanées. La « structure double de tout événement »¹⁰⁷⁹ donne lieu à deux définitions du terme « accomplissement »¹⁰⁸⁰. D'abord, il y a l'événement pur, premier accomplissement, ce que Deleuze nomme l'*incorporel*, cette fameuse « vapeur », qui échappe à toute actualisation et à toute incarnation. Il y a ensuite, deuxième accomplissement, l'actualisation de l'événement dans un corps ou « un état de choses, un individu, une personne »¹⁰⁸¹. Le premier est « libre des limitations

¹⁰⁷⁶ « c'est l'événement même qui est *prospectif*, en précession sur soi et accessible uniquement à partir de son avenir », Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 88.

¹⁰⁷⁷ « la rencontre n'est pas tant « présentation » (de deux êtres) que *futurition* : elle n'a de sens que par les possibilités qu'elle tient en réserve et qui lui donnent sa charge d'avenir » Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 170.

¹⁰⁷⁸ Notons en passant qu'altérité et devenir ont plus que des affinités : « L'Autre [...] est l'attribut naturel du devenir, porte l'accent tonique, attire l'être de la minute présente, comble enfin la ration minimale d'un être qui, dormant, ou travaillant, attendant ou se tournant les pouces, tuant le temps ou durant la durée, est d'abord fort « occupé » à être sans rien faire », Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi 1*, op. cit., p. 31.

¹⁰⁷⁹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 177.

¹⁰⁸⁰ « Il y a donc deux accomplissements, qui sont comme l'effectuation et la contre-effectuation », *ibid.*, p. 178.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 177.

d'un état de choses, étant impersonnel et pré-individuel, neutre, ni général ni particulier, *eventum tantum* »¹⁰⁸². Deleuze synthétise ainsi :

L'Événement, ou la part dans tout ce qui arrive de ce qui échappe à sa propre actualisation. L'événement n'est pas du tout l'état de choses, il s'actualise dans un état de choses, dans un corps, dans un vécu, mais il a une part ombrageuse et secrète qui ne cesse de se soustraire ou de s'ajouter à son actualisation¹⁰⁸³.

Cette double effectuation — « effectuation et contre-effectuation »¹⁰⁸⁴ passe par une double temporalité, celle de l'Aiôn et celle de Chronos. Le premier est qualifié de « présent vide »¹⁰⁸⁵, tandis que le second de présent¹⁰⁸⁶ « corporel » car il est « le temps des mélanges ou des incorporations »¹⁰⁸⁷. Cette duplicité de l'événement et de ses temporalités appelle donc une sorte de négociation qui est un « entre-temps » :

c'est l'événement qui est un entre-temps : l'entre-temps n'est pas de l'éternel, mais ce n'est pas non plus du temps, c'est du devenir. L'entre-temps, l'événement est toujours un temps mort, là où il ne se passe rien, une attente infinie qui est déjà infiniment passée, attente et réserve. Ce temps mort ne succède pas à ce qui arrive, il coexiste avec l'instant ou le temps de l'accident, mais comme l'immensité du temps vide où on le voit encore à venir et déjà arrivée, dans l'étrange indifférence d'une intuition intellectuelle. [...] Rien ne se passe là, mais tout devient, si bien que l'événement a le privilège de recommencer quand le temps est passé. Rien ne se passe, et pourtant tout change, parce que le devenir ne cesse de repasser par ses composantes et de ramener l'événement qui s'actualise ailleurs, à un autre moment. Quand le temps passe et emmène l'instant, il y a toujours un entre-temps pour ramener l'événement¹⁰⁸⁸.

Il nous semble que la fiction de DeLillo rend bien compte de ce *devenir* en ce qu'elle propose des renversements de la temporalité, des paradoxes de temps qui sont à l'œuvre dans l'interminable travail (herméneutique) que l'événement implique dans le *toujours-déjà* de son surgissement. Le travail d'interprétation et de compréhension que permet la fiction et qui est d'une certaine manière un prolongement de l'événement fait coexister des dimensions de temps normalement contradictoires. L'événement est sans cesse sollicité et, il repasse par conséquent et revient sous d'autres formes grâce au devenir.

Telle est la simultanéité d'un devenir dont le propre est d'esquiver le présent. En tant qu'il esquive le présent, le devenir ne supporte pas la séparation ni la distinction de l'avant et de

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 177.

¹⁰⁸³ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 147-148.

¹⁰⁸⁴ Il est intéressant de noter que la détermination de l'événement pur passe par une terminologie positive. Une « contre-effectuation » n'est pas une non-effectuation. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 190.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰⁸⁶ Ici le présent subsume passé et futur dans la mesure où il les rend possible : « D'après Chronos, seul le présent existe dans le temps. Passé, présent et futur ne sont pas trois dimensions du temps ; seul le présent remplit le temps, le passé et le futur sont deux dimensions relatives au présent dans le temps », *ibid.*, p. 190.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 190.

¹⁰⁸⁸ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 149-150.

l'après, du passé et du futur. Il appartient à l'essence du devenir d'aller, de tirer dans les deux sens à la fois¹⁰⁸⁹.

« Tirez dans les deux sens à la fois » évoque la question formelle de certains romans de DeLillo. *Underworld*, *Cosmopolis* et *Falling Man* de par leur structure temporelle double rendent simultanés des lignes de temps contraires¹⁰⁹⁰. Ces dernières laissent au point de rencontre des deux trames narratives un blanc qui pourrait signaler que l'événement enfin arrivé esquivait le présent qui doit entériner leur rassemblement, leur rencontre.

Si l'altérité est au cœur du concept d'événement, il semble qu'elle soit également au cœur des questions de temps. Il n'y a là aucune coïncidence : il s'agit bien dans les deux cas de mettre à nue une hétéronomie ou une hétérologie principielle. C'est le caractère fondamentalement nouveau de l'événement qui l'accompagne d'une temporalisation elle-même radicalement nouvelle. Mais l'altérité peut-être aussi entendue à l'aune des concepts de système et de totalité. L'événement devient alors la faille systémique de la totalité. Nous voudrions à présent redéployer la question événementiale en nous intéressant aux stratégies que la fiction delillienne met en place pour pourfendre l'ordre du système qui s'emploie — Happe l'a très bien démontré dans sa thèse — à aliéner le sujet, à faire en sorte que soit régulé son altérité ce qui revient bien entendu à la nier. L'événement demeure alors une résistance épistémique et herméneutique comme en témoignent les événements textuels sur lesquels nous essaierons de faire toute la lumière, mais nous montrerons comment au-delà de cette résistance, il nous faudra considérer la dimension politique de certains personnages que nous aborderons littéralement comme des personnages-événements de véritables principes de perturbation.

¹⁰⁸⁹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 8.

¹⁰⁹⁰ Le devenir trouve aussi une expression légitime dans la performance : « What happens while the performance is in progress is not simply the addition of new beads to the chain. Everything that came before is constantly modified by what comes after. [...] The structure of a performance derives from the interaction of the traces it leaves within us », Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1969, p. 375.

TROISIÈME PARTIE : ÉVÉNEMENT ET CONTRE-ÉVÉNEMENT

[P]ar-delà tout soupçon, il faut faire confiance à l'institution formidable du langage.
Paul Ricœur¹⁰⁹¹

It is left to us to create the counter-narrative.
Don DeLillo¹⁰⁹²

Fiction, c'est *fingere*, et *fingere*, c'est faire.
Paul Ricœur¹⁰⁹³

¹⁰⁹¹ Paul Ricœur, *Temps et récit II*, op. cit., p. 45.

¹⁰⁹² (RF 34).

¹⁰⁹³ Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, op. cit., p. 17.

INTRODUCTION : TOTALITÉ, RÉSISTANCE, PERFORMANCE

Il nous faut dans cette troisième et dernière partie refondre notre analyse de l'événement pour lui donner de nouvelles directions. Nous avons convenu de la pertinence de la notion d'excès pour aborder le concept d'événement, et c'est vers ce sens-là que nous voudrions retourner à présent. Pour ce faire, nous proposons de regarder une notion corrélative à celle de l'excès, la notion de résistance. L'événement nous résiste : il résiste à l'expérience, au sens mais également aux enquêtes herméneutiques qu'il suscite. Avant de proposer une nouvelle lecture de l'événement dans son affiliation au concept de résistance, nous devons préalablement définir le contexte dans lequel nous comprenons le terme de résistance. C'est là qu'intervient une autre notion clé pour comprendre la fiction delillienne, la notion de systèmes¹⁰⁹⁴ : « How the intersecting systems help pull us apart, leaving us vague, drained, docile, soft in our inner discourse, willing to be shaped, to be overwhelmed — easy retreats, half beliefs » (U 826).

La notion de système suggère un ensemble homogène qui se tient et qui s'harmonise de l'intérieur pour palier toute défaillance dans la totalité. Il s'agit là du principe d'autorégulation du système notamment à partir du « feed-back ». Résister au système signifie par conséquent résister au processus d'homogénéisation du système par lui-même. Cela revient à poser un *principe de perturbation* qui s'oppose au système, le remet fondamentalement en cause. Ce faisant, la perturbation crée nécessairement un positionnement ambiguë là où elle émane puisqu'elle a lieu *dans* le système tout en se positionnant *hors* du système étant donné qu'elle le conteste. L'auteur incarne ce principe de perturbation : « There are so many temptations for American writers to become part of the system and part of the structure that now, more than ever, *we have to resist*. American writers ought to stand and live in the margins, and be more dangerous » (CDD 46) (nous soulignons). La marge¹⁰⁹⁵ à laquelle DeLillo fait référence et qui est source de danger pour le système

¹⁰⁹⁴ Nous ne revenons pas ici sur la « théorie des systèmes » telle que LeClair l'a utilisée pour éclairer l'œuvre de DeLillo dans son ouvrage *In the Loop. Don DeLillo and the Systems Novel*. Cet ouvrage s'inspire notamment d'une phrase de DeLillo : « It is just my sense that we live in a kind of circular or near-circular system and that there are an increasing number of rings which keep intersecting at some point, whether you're using a plastic card to draw money out of your account at an automatic teller machine » (CDD 69).

¹⁰⁹⁵ « [The writer] is situated on the margins of the culture. But isn't this where he belongs? How could it be any other way? And in my personal view this is a perfect place to observe what's happening at the dead center of things [...] The more marginal, perhaps ultimately the more trenchant and observant and finally necessary he'll become » (CDD 130).

représente un espace interstitiel à la fois dedans et dehors. C'est ce phénomène de perturbation et de résistance que nous voudrions entendre comme événement. Les fictions de DeLillo sont parcourues par une volonté de dénoncer toute forme de totalisation et de totalitarisme. Les phénomènes de résistance qu'elle met en œuvre sont des principes de différence ou de différenciation dans la mesure où le système, pour son maintien ou sa survie s'emploie à lutter contre les différences, à les amalgamer pour en faire du même et rétablir, de manière *totalitaire*, la totalité. Toute tentative de maintien d'un système passe par une violence inhérente à ce maintien, d'où la proximité des notions de totalisation et de totalitarisme. Plus le système tend vers la totalité, plus l'auteur résiste : « But the more nearly total the state, the more vivid the dissident artist. The artist is so vivid and singular, so unassimilated into the state machine, that the state must find a way to make him disappear »¹⁰⁹⁶.

Nous associons parallèlement à l'événement entendu comme perturbation, un récit de la perturbation qui lui-même devient un *contre-événement*. Ce dernier travaille contre le récit totalitaire ou, pourrions-nous dire, contre le *récit-totalité* qui représente donc le récit dépêché et entretenu par le système. Nous entendons par cette expression l'idée selon laquelle le système se protège et se nourrit contre la disruption à partir des récits qui construisent la totalité, la confirment. Ainsi, le système contrôle sa propre mise en récit qui assure, de manière presque tautologique, la totalité. Nous pouvons distinguer deux types de discours ou récits systémiques totalitaires chez DeLillo. Le premier est produit par ce que le président Dwight Eisenhower nomma : « the military industrial complex »¹⁰⁹⁷ — la formule apparaît dans *White Noise* (WN 217)). Osteen fut le premier à l'utiliser pour caractériser ce contre quoi la fiction delillienne s'opposait. Il faut mettre à jour cette expression par la précision essentielle qu'ajoute Peter Knight : « the military-industrial-media complex »¹⁰⁹⁸. Il apparaît en effet difficile de ne pas inclure les « mass media » tant ils sont prégnants dans l'œuvre de DeLillo. L'expression souligne la connivence de sphères *a priori* distinctes : les médias, l'État, les corporations, l'armée. DeLillo localise la parole contestataire et attribue à l'écrivain une responsabilité considérable : « Writers must oppose systems. It's important to write against power, corporations, the state, and the whole system of consumption and of

¹⁰⁹⁶ Don DeLillo, « The Artist Naked in a Cage », *The New Yorker* (26 mai 1997), 6-7.

¹⁰⁹⁷ Mark Osteen, *American Magic and Dread*, *op. cit.*, p. 215.

¹⁰⁹⁸ Peter Knight, *Conspiracy Culture*, *op. cit.*, p. 241.

debilitating entertainments [...]. I think writers, *by nature*, must oppose things, oppose whatever power tries to impose on us »¹⁰⁹⁹.

Le deuxième récit est dirigé contre le fanatisme terroriste et l'événement terroriste (ou l'événement de la terreur) qui le caractérise. Le terrorisme implique aussi une forme de pensée totalitaire et arbitraire. Toute entreprise de systématisation est tentée de recourir à la terreur. Le système se préserve en nourrissant la terreur, non pas en la jugulant ou en y mettant un terme. Le terrorisme le plus récent que nous connaissons est celui des attentats-suicides, celui où les terroristes se transforment en bombes humaines. Les attentats du 11 septembre ne sont qu'une variante de cette forme de suicide. L'homme s'est allié à la machine pour décupler les dégâts de son attentat-suicide. Ce qui a changé c'est donc l'apport de la technoscience à de multiples niveaux : la coordination internationale, les transferts d'argent pour entretenir les terroristes, les cours de pilotage grâce aux simulateurs de vols, etc. Le lien entre terrorisme et technoscience n'est pas un fait nouveau. DeLillo établissait ce parallèle dès *Ratner's Star* (1976) : « No definition of science is complete without a reference to terror » (RS 36). Le prologue de *Players* (1977) commence dans un avion où les passagers visionnent un film sur des terroristes. Le parallèle se poursuit dans *The Names* (1982) avec la figure de Franck Volterra et son désir de filmer les meurtriers du culte quand ces derniers passent à l'acte. Dans *Libra* (1988), il continue avec, non seulement, l'enregistrement de l'assassinat de Kennedy mais aussi la retransmission en direct de la mort d'Oswald et de Jack Ruby son assassin. Dans *Mao II* (1991), le terrorisme y apparaît comme indissociable de sa médiatisation. Dans *Underworld* (1997), le lien est maintenu avec la séquence sur le Texas Highway Killer. La liste est longue. C'est cette même technoscience qui permet au terrorisme, grâce au spectacle, de décupler sa terreur et de l'étendre à tout le globe. Car le terrorisme est souvent indissociable de la diffusion des ses images : « Terrorism is more a violent means of communication than a direct strike at militarily significant targets »¹¹⁰⁰.

¹⁰⁹⁹ Stéphane Bou & Jean-Baptiste Thoret, « A Conversation with Don DeLillo », art. cit. (nous soulignons).

¹¹⁰⁰ Margaret Scanlan, *Plotting Terror. Novelists and Terrorists in Contemporary Fiction*, Charlottesville, London, University Press of Virginia, 2001, p. 5. Houen remarque : « The "act" of violence is also an act of communication, then », Alex Houen, *Terrorism and Modern Literature, from Joseph Conrad to Ciaran Carson*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 16. L'acte terroriste doit être vu pour pouvoir faire de l'effet et convaincre : « terrorism typically has two targets: the target of harm and the *target of coercion*. The target of harm is direct but the secondary in importance and may be a person or persons or even property. The indirect target is primary in that it is the intended recipient of a message containing the terrorist's demands, sent to the indirect target by way of violence or a threat of violence to the direct target. Indirect targets must be human beings, not property, as only human beings can be coerced », Claudia Card, *Confronting Evils. Terrorism, Torture, Genocide*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 152 (nous soulignons). « Acts of violence against property or people are staged for different audiences simultaneously, sometimes to frighten, often to

Dans les deux types de récit que nous avons relevés, nous voudrions isoler un point commun qui déterminera cette troisième partie de manière aussi décisive que les notions de système, de totalité et de résistance. Il s'agit de la notion de « performance ». En effet, la valeur performative semble facile à appréhender dans le récit terroriste puisqu'il est question d'une action de grande envergure qui est destinée à être vue. Nous l'avons dit le terrorisme est un spectacle comme en témoigne malheureusement l'actualité internationale. Pour ce qui est du système par contre, nous entendons attribuer la valeur performative à la résistance elle-même, et ce qu'elle que soit sa dimension (politique, langagière, éthique...). Nous jouons bien entendu sur la polysémie anglaise de *performance* qui nous permet de fusionner deux sens a priori antinomiques de ce terme au regard de l'événement. Le premier sens que nous retenons nous conduit du côté de la *représentation*. Le terme signifie alors qu'il faut passer, pour traduire l'événement, par une mise en scène de ce dernier. Le deuxième sens, plus littéral, est fondamentalement lié à l'*action*, et à l'idée d'un faire. Il est à ce titre à relier à l'événement dans toute sa phénoménalité. L'antinomie se résume à l'équation qui pose l'arriver absolu de l'événement dans toute la force de sa réalisation contre, retard oblige, « sursis originaire »¹¹⁰¹ dirait Romano, la représentation qu'il réclame, exige même et qu'il nous enjoint de fournir. Le terme de *performance* qui désigne à la fois une action et un spectacle permet de dénouer cette opposition. En effet, la performance artistique a la stricte particularité de combiner une présentation de l'ordre d'une *praxis* et une représentation relevant de la *mimesis*¹¹⁰².

Après quelques considérations générales sur le terrorisme et la terreur et les enjeux de sa fictionnalisation, nous montrerons comment l'événement terroriste par sa violence bloque toute construction de sens et toute interprétation et s'invite dans le récit pour s'y installer durablement et propager sa dynamique mortifère. Nous verrons ensuite comment DeLillo propose un récit qui, s'affranchissant de la terreur, relance le travail d'interprétation. Nous

intimidate, usually to provoke the state enemy into excessive and unpopular counter-terror, but always to ensure that the act itself cannot be ignored. Such outrages would be nothing without their dramatic impact. They are the unlikely fusion of two contradictory things: spectacle and secrecy », John Orr, « Introduction », in John Orr & Dragan Klaic (Eds.), *Terrorism and Drama*, New York, Columbia University Press, 1990, 1-14, p. 2.

¹¹⁰¹ Claude Romano, *L'événement et le temps*, op. cit., p. 168.

¹¹⁰² « In dancing and in acting, the artist, his tool, and his work are fused into one physical thing: the human body. One curious consequence is that the performance is essentially created in one medium while it appears to the audience in another. The spectator receives a strictly visual work of art. [...] But as far as his own body is concerned, he creates mainly in the medium of the kinesthetic sensations in his muscles, tendons, and joints. This fact is worth noting, if only because some aestheticians have maintained that only the higher senses of vision and hearing yield artistic media », Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, op. cit., p. 406. Poirier évoque un hiatus similaire entre l'acte d'écriture et le produit fini qu'est le livre. Richard Poirier, *The Performing Self*, New York, Oxford University Press, 1971, p. 87.

proposons de concevoir cette réponse à la terreur et à son système comme des événements textuels. Enfin, nous analyserons certains récits comme autant d'éléments disruptifs et perturbateurs disséminés pour battre en brèche toute forme de totalisation. À cet effet, nous nous pencherons plus particulièrement sur les figures d'enfants et d'artistes, véritables grains de sable dans les rouages des systèmes.

CHAPITRE 7 — ÉVÉNEMENT ET TERREUR

Le concept de terrorisme est très instable. Il apparaît rapidement, au fil des lectures critiques, qu'il est en manque de définitions : « [t]here is still no internationally accepted definition of terrorism »¹¹⁰³. Ou, et cela revient au même, il souffre d'un trop-plein de définitions¹¹⁰⁴. C'est ce qui explique qu'il se caractérise doublement par l'excès puisqu'il est empreint d'une violence qui lui est inhérente et qu'il s'accommode de plusieurs définitions, parfois contradictoires¹¹⁰⁵. En prenant pour exemple les attentats du 11 septembre, le critique Alex Houen montre comment la figure de l'« *hyperbole* » sied à définir l'événement à la fois dans sa dimension matérielle¹¹⁰⁶ et dans les discours représentationnels qu'il déclenche¹¹⁰⁷. Pour parler de terrorisme, le pluriel est de rigueur :

Apparently there are many terrorisms, differing among themselves as to their means, ends, motives, and circumstances as well as to the diverse kinds of targets — symbolic and real — against which they are aimed and the diverse audiences that the symbolism of violence is intended to reach.¹¹⁰⁸

Badiou note que le terme « terroriste » est « devenu essentiellement formel » et qu'il « ne désigne plus une orientation politique, ou une possibilité de telle ou telle situation, mais, exclusivement, la forme de l'action »¹¹⁰⁹. Il attribue cette inflexion du terme à trois critères :

¹¹⁰³ Alex Houen, *Terrorism and Modern Literature*, op. cit., p. 7. Laqueur faisait le même constat quinze ans plutôt dès la première ligne de son célèbre ouvrage : « Terrorism, one of the most widely discussed issues of our time, remains one of the least understood », Walter Laqueur, *The Age of Terrorism*, Boston, Little, Brown and Company, 1987, p. 1.

¹¹⁰⁴ « the term “terrorism” (like “guerilla”) has been used in so many different senses as to become almost meaningless, covering almost any, and not necessarily political, act of violence. [...] No definition of terrorism can possibly cover all the varieties of terrorism that have appeared throughout history », Walter Laqueur, *The Age of Terrorism*, op. cit., p. 11. Toutes les références au terrorisme de Chomsky sont fondées sur la définition qui apparaît dans les textes officiels américains. Cf. Noam Chomsky, 9-11, op. cit., p. 120.

¹¹⁰⁵ Dans le numéro spécial sur « littérature et terrorisme » de la revue *Studies in the Novel* 36.3 (Automne 2004), nous aurons par exemple trouver les deux affirmations contradictoires suivantes : « There can, in fact, be no terrorist act without innocent victims » et « The terror act can arguably exist without victims, it cannot, however, exist without spectators ». La première citation est extraite de l'essai d'Anthony Kubiak, « Spelling It Out: Narrative Typologies of Terror », 294-301, p. 298. La deuxième quant à elle provient du texte de Stephen J. Mexal, « Spectacularspectacular!: *Underworld* and the Production of Terror », 318-335, p. 318.

¹¹⁰⁶ Sa violence est à l'image de celle décrite par Nancy dans son essai sur les images : « La violence n'entre pas dans un ordre des raisons, ni dans une composition des forces en vue d'un résultat. Elle dénature ce qu'elle violente, elle le saccage, elle le massacre. Elle ne le transforme pas, elle lui ôte sa forme et son sens, elle n'en fait rien d'autre qu'un signe de sa rage à elle, une chose ou un être violenté, violé. [...] Elle ne veut rien en savoir et elle ne veut être que cette ignorance ou cet aveuglement délibéré, volonté obtuse soustraite à toute connexion, occupée de sa seule intrusion fracassante », Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 37.

¹¹⁰⁷ « As the etymology of hyperbole shows, it oversteps itself as a term. Denoting both discursive and material as excesses, it cannot contain itself », Alex Houen, *Terrorism and Modern Literature*, op. cit., p. 5.

¹¹⁰⁸ Robert Appelbaum & Alexis Paknadel, « Terrorism and the Novel », art. cit., p. 390.

¹¹⁰⁹ Alain Badiou, *Circonstances, 1. Kosovo, 11 septembre, Chirac/Le Pen*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2003, p. 49-50.

Pour l'opinion dominante et ceux qui tentent de la façonner, est « terroriste » d'abord une action spectaculaire non-étatique, qui relève — réalité ou mythologie — de réseaux clandestins. Ensuite, une action violente, visant à tuer ou détruire. Enfin une action qui ne fait pas de distinction entre civils et combattants¹¹¹⁰.

Si comme l'écrit Badiou il ne reste plus que la forme, étant donné qu'il a été réduit à un acte gratuit, apolitique, ce qui domine c'est principalement sa violence et son spectacle. Une telle définition semble occulter une autre forme de terrorisme, le terrorisme d'État. DeLillo ne perd jamais de vue que le terrorisme n'est pas le seul fait d'un autre, d'un élément extérieur qui relèverait uniquement de l'impensable. Il sait de quoi sa nation est capable. Nous montrerons que pour lui l'État aussi pratique le terrorisme¹¹¹¹, et qu'il est, de surcroît, coutumier qu'il agisse dans le secret pour éviter non pas la violence — le statut d'état d'exception la légitime sans peine — mais sa communication.

Le terrorisme ne peut se penser sans une certaine dose, pour ne pas dire une dose certaine de narrativité¹¹¹². En effet, la valeur dominante d'écriture — alors qu'il entend raisonner en terme de « narrativity »¹¹¹³ — que Kubiak place au centre de son essai, aboutit à ce qu'il nomme : « Narrative Typologies of Terror »¹¹¹⁴. Il définit trois entrées : « writings of terrorists group themselves »¹¹¹⁵ — dans lesquels les terroristes exposent leur idéologie et leurs revendications — « the narratives *about* terrorism » — parmi lesquels la fiction, *Mao II* par exemple, mais aussi la théorie critique dans laquelle Kubiak range son propre essai¹¹¹⁶ — et enfin les formes de « narrative terrorism »¹¹¹⁷ — qui sont, pour paraphraser Kubiak, des formes d'écriture qui déstabilisent la narrativité même¹¹¹⁸. La dernière catégorie nous paraît trop vague pour pouvoir fonctionner car elle pourrait accueillir tant de récits de fictions, et en premier lieu, tout récit ultra-contemporain plus ou moins expérimental dans sa forme et ce, sans qu'ils aient besoin de contenir la moindre « dose » de terrorisme ou de terreur du point

¹¹¹⁰ Alain Badiou, *Circonstances*, 1, op. cit., p. 50.

¹¹¹¹ « Our own acts are not considered terrorist », Judith Butler, *Precarious Life*, op. cit., p. 6.

¹¹¹² « Terrorism is built on structure. A terrorist act is a structured narrative » (CDD 96).

¹¹¹³ En effet, Kubiak explique qu'il entend la question de la narrativité comme étant en précession sur le langage. Autrement dit, nous appréhenderions le monde d'abord en termes de récits : « I am, in this essay, moving away from notions that see narrativity merely in terms of plot, genre, or point-of-view. [...] I would like to suggest here that the structural principle of mind is not language, but that language itself represents the outcome of a prior operation of narration: that mind is narration first, is "always already" narration, but narration of a very particular sort », Anthony Kubiak, « Spelling It Out », art. cit., p. 294-295.

¹¹¹⁴ Kubiak l'écrit aussi « typology of terrorist narratives », *ibid.*, p. 295.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 295-296.

¹¹¹⁶ *Ibid.*, p. 296.

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p. 297.

¹¹¹⁸ « [T]hose forms of writing that we might, in the spirit of critical excess, describe as narrative terrorism: attempts to destabilize narrativity itself — disrupting linearity, temporality, plot, character or whatever conventions may be regarded as essential to the productions of stories, memories, dramas, or histories », *ibid.*, p. 297.

de vue de la thématique. Des deux catégories restantes, nous ne conserverons que la seconde car la première correspond davantage aux archives textuelles d'une historiographie du terrorisme. Cependant de la seconde, nous ne retiendrons que la fiction. De leur phénoménale étude sur le lien qui existe entre terrorisme et littérature, Appelbaum et Paknadel concluent presque sans surprise : « the "soul" of terrorism fiction, though in a complicated way, is the terrorist plot »¹¹¹⁹. L'intrigue doit alors se conclure par la mort, celles des victimes, et parfois avec elles, celles des terroristes. Si comme Jack Gladney l'expliquait plus tôt, « All plots tend to move deathward. This is the nature of plots » (*WN* 26)¹¹²⁰, l'intrigue terroriste n'échappe pas à cette logique ou, il serait plus juste de dire qu'elle exacerbe cette logique. Aussi, le récit terroriste sous-tend un script connu d'avance dont le *telos* est synonyme de violence, de destruction et de mort.

Pour aborder la thématique de la terreur et du terrorisme dans l'œuvre de DeLillo, il faudrait presque raisonner à l'envers en nous demandant quelles sont les œuvres qui ne renvoient pas directement ou indirectement au terrorisme ou à la terreur, tant elles sont toutes peu ou prou habitées par la terreur. L'intérêt de DeLillo pour la figure du terroriste remonte à ses tous premiers écrits. Certains critiques, comme Weinstein, décèlent dans la terreur, le noyau dur de toute l'œuvre de DeLillo : « [O]ne is tempted to posit terror itself as the ground for the psyche in DeLillo, an indwelling creatural horror that underlies all the codes and systems »¹¹²¹. La nouvelle « The Uniforms » qui date de 1970 porte sur un groupe de terroristes. Cette nouvelle sera revisitée par DeLillo qui l'intégrera au roman *Players* sous la forme d'un prologue (*P* 8). Dans ce roman, un jeune homme rejoint une cellule terroriste qui prévoit de placer une bombe au cœur du New York Stock Exchange. Les écrits mettant en scène la terreur et le terrorisme se poursuivent : le groupuscule *Ta Onómata* dans *The Names*

¹¹¹⁹ Robert Appelbaum & Alexis Paknadel, « Terrorism and the Novel », art. cit., p. 397.

¹¹²⁰ *Libra* fera le même constat : « Plots carry their own logic. There is a tendency of plots to move toward death. [Win Everett] believed that the idea of death is woven into the nature of every plot. A narrative plot no less than a conspiracy of armed men. The tighter the plot of a story, the more likely it will come to death. A plot in fiction, he believed, is the way we localize the force of the death outside the book, play it off, contain it. The ancients staged mock battles to parallel the tempests in nature and reduce their fear of gods who warred across the sky. He worried about the deathward logic of his plot » (*L* 221).

¹¹²¹ Arnold Weinstein, « Rendering the World of the Tribe », *Nobody's Home: Speech, Self and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*, New York, Oxford University Press, 1993, 288-315, p. 294. Roger note : « un écrivain chez qui le terrorisme n'est pas seulement un thème occasionnel, mais tout à la fois une hantise et une hypothèse, l'énigme la plus inquiétante de la modernité, son miroir et peut-être sa clé », Philippe Roger, « Don DeLillo : la terreur et la pitié », art. cit., p. 565. « Terror, however, is not simply an object DeLillo contemplates or a spicy element he adds to his plots. He seems to have an eerie sympathy with terror. Not that he condones it, but he seems to think *with* it. He voluntarily follows the flow of terroristic thought and feels comfortable with that territory (while protesting the actions it inspires) », J. Heath Atchley, « The Loss of Language », art. cit., p. 336.

dont nous avons analysé les agissements, Oswald dans *Libra*, le terroriste Abu Rashid dans *Mao II* (1991) que l'écrivain reclus Bill Gray doit rencontrer pour libérer l'autre artiste, le poète Jean-Claude Julien, le Texas Highway Killer dans *Underworld*, le paria Benno Levin dans *Cosmopolis*, les terroristes arabes et Martin Ridnour dans *Falling Man*, et, dans une certaine mesure, les hommes anonymes dans « Baader-Meinhof » et *Point Omega*, avec peut-être Richard Elster si nous le considérons comme complice du « contre-terrorisme terroriste ».

La figure du terroriste est indissociable du motif delillien énoncé dans la formule « men in small rooms » (L 86). Si l'énoncé semble d'abord comprendre l'auteur ou l'écrivain¹¹²², DeLillo insiste sur la notion de marginalisation notamment lorsqu'il parle d'Oswald dans *Libra* : « But I think the recurring motif in the book of men in small rooms refers to Oswald much more as an outsider than as a writer » (CDD 60). Par ailleurs, du point de vue narratif, ce motif signale la consignation d'un récit mineur dans un récit dominant. Les espaces textuels attribués à ces récits sont autant de pièces à la superficie étriquée. *Cosmopolis* consigne par exemple la « fiction » autobiographique de Richard Sheets/Benno Levin¹¹²³ dans deux textes brefs qui sont littéralement acculés à la fin de chaque partie. Devant une telle compression qui n'est pas sans rapport avec une certaine forme d'oppression parfois, la narration de Sheets jaillit fatalement à la fin du récit pour exploser violemment avec la mort de Packer. Pareillement, *Falling Man* relègue l'intrigue terroriste à un micro-récit planté ou implanté¹¹²⁴ à la fin des deux parties — « ON MARIENSTRASSE [Hamburg, Germany] » (FM 77) et « IN NOKOMIS [Florida, USA] » (FM 171). Enclavée dans le lieu exigü

¹¹²² « Isolation, solitude, secret plotting. A novel is a secret a writer may keep for years before he lets it out of his room. Writers in hiding, writers in prison. Sometimes their secrets turn out to be dangerous to the state machine. For most writers in the West of course this danger is extremely remote. The cells we live in are strictly personal constructions. Let's change the room slightly and imagine another kind of apartness. The outsider who builds a plot around his desperation. A self-watcher, a lonely young man, living in a fiction he hasn't bothered to put down on paper. But this doesn't mean he is unorganized, he organizes everything. This is how he keeps from disappearing. His head is filled with dangerous secrets, and he may finally devise a way to come out of his room. He invents a false name, orders a gun through the mail, then looks around for someone famous he can shoot », Kim Evans (Direction), *Don DeLillo: The Word, the Image and the Gun*. Diffusé sur la BBC le 27 septembre 1991. Accès en ligne le 17 Juillet 2014. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=0DTepKA1wgc>

¹¹²³ Le lien entre Oswald et Levin est indéniable : « It's true, there's something of Oswald's personality in Benno Levin, the killer in *Cosmopolis*. All of that comes from a motif which had always struck me: a man, in a small room, fomenting something. That motif is already there in my early books but I couldn't find a good way of formulating it until I was working on *Libra*, and constructing the Oswald character », Stéphane Bou & Jean-Baptiste Thoret, « A Conversation with Don DeLillo », art. cit.

¹¹²⁴ « The terrorist, *planted* in a Florida town, pushing his supermarket cart, nodding to his neighbor, lives in a far *narrower* format. This is his edge, his strength. *Plots reduce the world*. He builds a plot around his anger and our indifference. He lives a certain kind of *apartness*, hard and *tight*. This is not the self-watcher, the soft white dangling boy who shoots someone to keep from disappearing into himself. The terrorist shares a secret and a self » (RF 34) (nous soulignons). Nous notons ici que le terroriste a changé : ce n'est plus le modèle d'Oswald ou du Texas Highway Killer d'*Underworld*.

de la machination, l'intrigue est là aussi condamnée à exploser¹¹²⁵ et à s'exposer au monde qu'elle a absorbé et réduit proportionnellement à son exigüité : « [The terrorists] felt the magnetic effect of plot. Plot drew them together more tightly than ever. Plot closed the world to the slenderest line of sight, where everything converges to a point » (*FM* 174). La réduction du monde — « Plot reduce the world » (RF 34) — est littérale dans le troisième et dernier micro-récit dont le rétrécissement est signalé par le couloir étriqué de l'inéluctabilité : « IN THE HUDSON CORRIDOR » (*FM* 237). Plus il rétrécit, plus le micro-récit tend à une désintégration qui le fait coïncider à son assimilation avec le macro-récit. Les récits se télescopent en un point de convergence d'où naîtra, en sus de l'extrême divergence des corps et des tours, l'émergence de l'événement.

Figure longtemps associé à l'écrivain, le terroriste partage avec ce dernier une capacité à altérer la conscience même de l'humanité :

There's a curious knot that binds novelists and terrorists. In the West we become famous effigies as our books lose the power to shape and influence. [...] Years ago I used to think it was possible for a novelist to alter the inner life of the culture. Now bomb-makers and gunmen have taken that territory. *They make raids on human consciousness*. What writers used to do before we were all incorporated¹¹²⁶. (*MII* 41) (nous soulignons)

Cette citation a souvent été comprise à tort comme s'il s'agissait d'un condensé de la pensée de DeLillo. La critique a vraisemblablement oublié que le personnage Bill Gray, bien qu'il soit lui-même écrivain, n'est pas DeLillo pour autant ; ce dernier n'endosse à aucun moment cette comparaison entre l'écrivain et le terroriste¹¹²⁷. Cependant, si DeLillo s'est désolidarisé

¹¹²⁵ Il y a bien l'idée que les conditions claustrophobes, la contrainte et le confinement dans un espace exigu — « dreams compressed; small rooms » (*FM* 81) — ne rendent qu'inéluctable l'explosion à venir. Amir est prêt à exploser : « You look at Amir and see a life too intense to last another minute, maybe because he never fucked a woman » (*FM* 176).

¹¹²⁶ « In a repressive society, a writer can be deeply influential, but in a society that's filled with glut and repetition and endless consumption, the act of terror may be the only meaningful act. People who are in power make their arrangements in secret, largely as a way of maintaining and furthering that power. People who are powerless make an open theater of violence. True terror is a language and a vision. There is a deep narrative structure to terrorist acts, and they infiltrate and alter consciousness in ways we used to aspire to », Vince Passaro, « Dangerous Don DeLillo », art. cit.

¹¹²⁷ « The person in the novel who makes this statement ["What terrorists gain, novelists lose. The degree to which they influence mass consciousness is the extent of [the writers'] decline as shapers of sensibility and thought. The danger they represent equals our own failure to be dangerous" [*MII* 157]] isn't even the novelist. He's a publicity director for a terrorist group. I don't know if I would make it that clear myself. But I do think, when I wrote that [*Mao II*], [published in 1991], because of terrorism and dictatorship and turmoil in various countries, I perceived a new level of significance for the simple news of the day, on radio, on television, in the newspapers and in the magazines. The news seemed to have more force than it had in previous years. Now does that really affect the influence of novels in our time? That's a very shaky premise. There may be some connection. *But I wouldn't want to make too much of it myself* », Mark Binelli, « Intensity of a Plot », art. cit. (nous soulignons). Voir également cette précision de DeLillo : « In *Mao II* the comparison I make between the writer and the terrorist isn't necessarily mine but I find it interesting, even if I'm not sure I believe it. "The terrorist wins, the novelist loses." Is it true? The novelist probably loses anyway but in the 1980s I sensed the

de son double fictionnel, il n'en demeure pas moins vrai que la figure du terroriste est souvent liée à celle de l'artiste soit parce que DeLillo les amalgame¹¹²⁸, soit parce qu'il pose l'un comme l'antithèse de l'autre. D'une manière générale le récit terroriste ou le récit de la terreur ancre la fiction de DeLillo dans l'Histoire contemporaine des États-Unis et celle du monde. Ces récits contiennent en eux-mêmes les stratégies de résistance de l'auteur : « The terrorist novel opens itself up to more general questions about the writer's ability to understand, respond to, and influence politics »¹¹²⁹.

Nous montrerons dans un premier temps comment dans *Libra* l'assassinat de JFK témoigne d'un moment où le sens n'a plus cours compte tenu de l'effet de défiguration littérale et textuelle qui le caractérise. À l'image d'une terreur matérialisée par la dispersion, *The Names* propose en contrepoint l'événement d'une convergence forcée qui prétend consigner le sens dans une origine qui rime avec la mort. Enfin, *Point Omega* traduit l'évolution d'un terrorisme devenu à la fois omniprésent et permanent. Son ubiquité est telle, que le lecteur et les personnages ils semblent en éprouver les assauts physiques et psychologiques.

22. LIBRA : TERREUR ET EXCÈS

22.1. Introduction

Libra est saturé d'un syntagme maintes fois répétés qui traduit justement l'idée de saturation : « The stuff keeps coming » (L 59, 378, 441). Ce syntagme, avons-nous dit, souligne la confusion générale autour des événements, et défère inexorablement toute élucidation. Cette réticence à stabiliser le sens se voit inondée du flot des renseignements plus ou moins utiles et pertinents, et freine la tâche herméneutique de Branch qui s'empêtre à la fois dans le temps d'un présent de recherche et celui d'un passé mouvant et instable. Le passé vient alors doublement hanter le présent : d'abord parce qu'il refuse de passer mais aussi parce qu'il réinvestit le présent en un passé qui, à mesure qu'il s'éclaircit, s'opacifie dans le même mouvement : « the past is changing as he writes » (L 301). De plus, la quantité proscriit

enormous impact of terrorism in the Middle East, as if, strangely, terrorism had become the world's main plot. Narratives, stories, now were created by these people, no longer by writers », Stéphane Bou & Jean-Baptiste Thoret, « A Conversation with Don DeLillo », art. cit. Voir aussi Ryan. « What is a Terrorist? Contemporary Authorship, The Unabomber, and *Mao II* », *Modern Fiction Studies* 45.3 (Automne 1999), 675-695, p. 689-690.

¹¹²⁸ Duvall voit par exemple en la figure de l'homme qui tombe une espèce de terroriste : « With the trauma of 9/11 so fresh, Falling Man's art is an outrage. One might say that Falling Man is a terrorist of perception » John N. Duvall, « Witnessing Trauma », art. cit., p. 159.

¹¹²⁹ Margaret Scanlan, *Plotting Terror*, op. cit., p. 7.

tout bilan : « Non seulement la confusion naît de la quantité des renseignements, mais le flot incessant rend impossible tout bilan, toute évaluation qui permettrait de fixer, ne serait-ce que temporairement, une image du passé »¹¹³⁰. Cet excès dont nous tentons de rendre compte passe aussi par une métaphore plus visuelle. Il semble nécessaire d'en passer par là étant donné la présence très remarquée des médias et celle plus discrète d'Abraham Zapruder et de sa caméra.

22.2. L'événement surexposé

Libra alterne deux trames narratives. Si le premier récit offre au lecteur des entrées à indication géographique (*In New Orleans, In the Bronx, In Minsk*, etc.), le deuxième s'attache à renseigner le lecteur à coup de repères chronologiques (*17 April, 19 June*, etc.)¹¹³¹. Quoi de plus logique ? L'événement n'est-il pas après tout, comme en physique, cette rencontre localisable par les coordonnées, abscisses et ordonnées, cela qui arrive à un moment donné dans un lieu donné ?¹¹³² Au fur et à mesure que la lecture avance, l'écart entre lieu et temps se resserre pour nous mener à la date fatidique du 22 Novembre. Pourtant c'est au moment où la trame du temps et celle de l'espace se superposent et promettent d'éclairer le sens de l'événement que ce dernier nous échappe. Si l'appareillage technologique décliné sous toutes ses formes promet déjà la capture de l'événement, il semble néanmoins que l'événement se profile dans une lumière aveuglante qui laisse présager que les clichés seront flous : « The Lincoln was deep blue, an iridescent peacock gleam [...] The Lincoln seemed to glow » (*L* 392). L'événement sera orné du halo de la surexposition¹¹³³, translation optique de

¹¹³⁰ François Happe, *DeLillo*, op. cit., p. 94.

¹¹³¹ Il y a indubitablement une volonté de démonter les modèles historiographiques en les parodiant et en les faisant cohabiter. Le récit daté nous renvoie certainement à la chronique que White définit ainsi : « chronicle is organized into a story by the further arrangement of the events into the components of a "spectacle" or process of happening, which is thought to possess a discernible beginning, middle and end. This transformation of chronicle into story is effected by the characterization of some events in the chronicle in terms of inaugural motifs, of others in terms of terminating motifs, and of yet others in terms of transitional motifs », Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973, p. 5. Par ailleurs, la mort attendue de Kennedy et de Oswald à la fin nous rattache au modèle de la « Tragedy », *ibid.*, p. 8. La « Satire » a aussi sa place : « a drama of diremption, a drama dominated by the apprehension that man is ultimately a captive of the world rather than its master », *ibid.*, p. 9.

¹¹³² « Dallas, le 22 Novembre, écrit Happe, est donc le point d'intersection des trois sens du mot *plot* : l'intrigue du roman inclut la participation d'Oswald au complot qui implique sa présence à *Dallas le 22 novembre* », François Happe, « Conspiration du hasard », art. cit., p. 103. Un autre critique préfère lui parler de « point de fuite » : « Compositionally, the events in Dallas constitute a *vanishing point* in the novel where three plot strands to converge », Klaus A. Uellenberg, *JFK*, op. cit., p. 18 (nous soulignons).

¹¹³³ C'est également un constat de Branch : « Photographs. Many are overexposed, light-blasted, with a fading quality beyond their age, suggesting things barely glimpsed despite the simple nature of the objects and the spare captions [...] Flat, pale, washed in time, suspended outside the particularized gist of this or that era, arguing nothing, clarifying nothing, lonely. Can a photograph be lonely? » (*L* 183). Cela fait écho à deux autres citations : « Facts are lonely things » (*L* 300) et « This is the room of lonely facts » (*L* 378). Mailer, quant à lui,

l'événement-en-tant-qu'excès, de l'événement qui, dans l'outrance de sa monstration, se défigure — *se montre comme monstre* : « D'où son caractère monstrueux, imprésentable, et montrable *comme* immontrable. Donc jamais comme tel »¹¹³⁴. L'événement problématise sa figuration car il relève de l'ordre du problème¹¹³⁵. Le processus narratif de ce chapitre reprend à son compte l'idée déjà à l'œuvre dans la tâche de Branch, à savoir que la compilation des données refuse toute donation de l'événement à la compréhension. Plus les points de vues et les détails s'amassent, plus le lecteur a l'impression de feuilleter l'un des « textes séminaux de l'ère postmoderne »¹¹³⁶, le Rapport de la Commission Warren qu'un critique va jusqu'à nommer, non sans ironie, « *Encyclopedia Oswaldiana* »¹¹³⁷ et que Branch compare à un roman : « the megaton novel James Joyce would have written if he'd moved to Iowa City and lived to be a hundred » (L 181)¹¹³⁸ ; à moins que cela ne soit de la poésie : « a poetry of lives muddled and dripping in language » (L 181).

22.3. Le cœur de l'événement

Le chapitre paroxystique du roman est littéralement *le* chapitre de l'événement, le *vingt-deuxième* chapitre du récit est intitulé « 22 November » (L 391). C'est aussi le onzième chapitre si nous nous en tenons au calcul des chapitres dit chronologiques¹¹³⁹. Puisqu'il est le cœur de l'événement, DeLillo ne manque pas de souligner sa centralité. Même les premiers mots prononcés « 'here' » (L 391) — ceux des photographes pour attirer l'attention et le regard du président lorsqu'il débarque de son avion — tendent à renforcer l'idée d'une concentration sur le moment présent ou, à tout le moins, sur sa reconvoction. Ensuite, nous constatons que l'attention se déplace, par une remarque presque anodine sur l'omniprésence des appareils photos : « There were cameras everywhere » (L 391-392). Si le déictique

note : « Evidence, by itself, will never provide the answer to a mystery. For it is in the nature of evidence to produce, sooner or later, a counterinterpretation to itself in the form of a contending expert in law », Norman Mailer, *Oswald's Tale*, *op. cit.*, p. 775.

¹¹³⁴ Jacques Derrida, *Voyous*, Paris, Galilée, 2003, p. 198.

¹¹³⁵ « Le problème est de l'ordre de l'événement. Non seulement parce que les cas de solution surgissent comme des événements réels, mais parce que les conditions du problème impliquent elles-mêmes des événements, sections, ablations, adjonctions », Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 244. Voir également Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 69.

¹¹³⁶ Nous traduisons l'expression de Harold Jaffe. Cité in Peter Knight, *Conspiracy Culture*, *op. cit.*, p. 114.

¹¹³⁷ David T. Courtwright, « Why Oswald Missed », *art. cit.*, p. 81. Mailer va plus loin : « compendious enough to bear comparison to the Encyclopedia Britannica (had the Britannica been devoted to only one subject) », Norman Mailer, *Oswald's Tale*, *op. cit.*, p. 351.

¹¹³⁸ DeLillo semble prendre au mot White : « There are many histories that could pass for novels, and many novels that could pass for histories », Hayden White, *Tropics of Discourse*, *op. cit.*, p. 121.

¹¹³⁹ « The symmetries and the contrived patterning of the narrative can be seen as a flaunting of artifice: the book comprises 24 chapters and Oswald dies at the age of 24. The chapter entitled 22 November (numerically written 11/22) is the 22nd chapter of the book and also the 11th of the second part », François Happe, « "Jade Idols" », *art. cit.*, p. 31.

« here » dans une valeur performative a pour fonction de nous clouer au réel, la description de Kennedy biaise immédiatement la nature de cette réalité. En effet, le texte nous assure que nous avons bel et bien affaire au président, que sa réalité est, ironiquement car photogéniquement, incontestable : « He looked like himself, like photographs » (L 392). Le texte continue et confirme son attachement à un réel qui a subi une distorsion par sa reproduction et sa représentation, son anticipation médiatique dans un souci presque pédagogique de préparation à la survenue de l'événement. Un badaud tient un journal à la main sur lequel nous lisons un titre en parfaite adéquation au réel : « And a man standing alone at the side of the road holding up a copy of the Morning News opened the page that had everybody talking. *Welcome Mr. Kennedy to Dallas* » (L 392-393).

Si tout semble dans la narration se conformer au réel et à l'Histoire, force est de constater que DeLillo dissémine des pierres d'achoppement de manière subtile et discrète. La question de l'image comme déjà source d'interférence et de parasitage du réel est on ne peut plus présente, mais elle paraît conférer autant de saillance à l'émergence de l'événement « véritable » quand bien même, comme nous avons eu de cesse de le répéter, ce dernier est offert à la vue par sa résistance à toute délimitation visuelle. Lorsque viendra le paragraphe critique où il est question du tir d'Oswald, il nous faudra garder à l'esprit les multiples couches successives qui nous empêchent d'y voir et qui immunisent l'événement contre toute saisie : le paragraphe est précédé, outre d'un alinéa, de l'énoncé suivant : « The movie camera running » (L 400). Puis il est suivi de : « There was a white concrete *wall* extending from the columned *structure*, then the wooden *fence* behind it. A man on the *wall* with a camera. The *fence* in deep shadow. Freight cars sitting on the tracks above the underpass » (L 400). Autrement dit plusieurs écrans font barrière et surprotègent l'événement qui s'absentera en se présentant. Mais nous voyons également comment l'événement dresse autour de lui le mur qui contient son inévitabilité.

22.4. La tache événementiale

Si le complot contre le président laisse entendre la programmation d'un événement de A à Z — « We plan every step, design every incident leading up to that event » (L 27) — l'Histoire et l'histoire nous montrent que les délimitations à droite et à gauche sont obsolètes et inefficaces. DeLillo a soigneusement préparé le terrain jusqu'à l'événement mais lorsque nous y sommes, il se présente à nous sur un mode de présentation qui dissimule tout autant

qu'il présente¹¹⁴⁰. Les détails minutieux de la narration et de la description desservent la présentation de l'événement et accentuent la confusion. D'abord l'assassinat ne vient pas se confondre exactement avec l'événement tel qu'il était minutieusement planifié. En effet, Lee Oswald tire trop tôt et touche Kennedy à la gorge. Pourtant, la narration continue comme si de rien n'était ; le décalage est souligné quelques lignes après : « Ready on the firing line » (L 396). Autrement dit la narration ici adhère au complot de l'événement en dépit du premier couac, cet imprévisible qui définit l'événement. À cause de son manque de synchronisation, Oswald se voit accusé de tous les maux : « Leon fired too soon, with the car passing under the tree. The report sounded like a short charge, a little weak, a defect, not enough powder » (L 397). Et tous les mots : hâte, obstruction, impuissance, faiblesse, défaut, insuffisance. L'arrangement de l'événement persiste dans ses défaillances avec le deuxième coup de feu de Oswald : « Okay, he missed the President with the second shot and hit Connally » (L 398). C'est comme si l'événement se refusait à arriver parce que nous avons les yeux rivés sur son imminente apparition. L'événement esquivait son arriver.

La confusion continue avec notamment Bobby H. Hargis, un vétéran qui escorte le président et qui croit avoir été touché par la balle : « He thought he'd been shot. The stuff hit him like a spray of buckshot and he heard it ping and spatter on his helmet » (L 399). Puis le récit se tourne vers la femme du Gouverneur Connally, Nellie, personnage à partir duquel la confusion s'accélère et s'intensifie de plus belle : « Nellie Connally pulled him over into her arms. She put her head down over his head. She was pretending she was him. They were both alive or both dead. They could not be one and one » (L 399). La confusion est à son comble avec le troisième coup de feu¹¹⁴¹ qui matérialise l'éclatement littéral du sens et de la tête de Kennedy : « Then the third shot send stuff everywhere. *Tissue*, bone fragments, *tissue* in pale wads, watery mess, *tissue*, blood, brain matter all over them » (L 399) (nous soulignons). « Stuff everywhere » est bien entendu la métaphore du roman dans son entier et de

¹¹⁴⁰ Vallas remarque à juste titre que dans ce « long chapitre à la fois chronologique et chaotique » [...] « les angles se multiplient pour donner à l'événement une image aussi précise que possible », Sophie Vallas, « Marguerite, Marina, Beryl et les autres : les femmes du président, les femmes de l'assassin dans *Libra* », in François Happe (Dir.), *Profil Américains 16. Don DeLillo*, Montpellier, Université Paul Valéry – Montpellier 3, 2004, 123-141, p. 129-130.

¹¹⁴¹ Le résultat de ce coup de feu annonce la mort de JFK mais nous retrouvons à la page suivante Oswald qui s'apprête à tirer ce troisième coup de feu offrant le moment de vérité, mais il n'en est rien comme l'explique Knight : « the very moment of the shooting is presented as a rupture in the chain of both causality and agency. The scene is narrated through the eyes of Oswald, as he peers through the scope on his rifle in the sixth-floor window of the School Book Depository. In theory this should provide the ideal narrative vantage point from which to produce a conclusive interpretation of the case (Oswald is either guilty or he's not), but instead the text hovers somewhere between a lone gunman and a conspiracy theory », Peter Knight, *Conspiracy Culture*, op. cit., p. 110.

l'événement dans la tâche de reconstruction et de refiguration qui incombe à Nicholas Branch : « He sits in the data-spew of hundreds of lives » (L 15) pouvions-nous lire au début du roman mais une fois l'événement passé, nous lisons encore (et toujours) à la fin du roman : « The stuff keeps coming » (L 441). Ce qui ne cesse de se présenter à lui c'est avant tout l'amoncellement de données textuelles. Pas étonnant alors que « tissue »¹¹⁴² revienne par trois fois, et que « stuff »¹¹⁴³ resurgisse comme une litanie puisque les deux termes convergent vers une étymologie voisine qui les renvoie à la notion de *texte* — « *Texte* veut dire *Tissu* »¹¹⁴⁴. L'entreprise de lecture est bien de refaire converger ces éclats de corps, de textes et de voix, de redonner corps à un moment qui a vu l'éclatement et la désintégration du réel — « a natural disaster in the heartland of the real, the comprehensible, the plausible » (AB 22). En ce sens, la *matière textuelle* revêt une dimension performative puisqu'elle est le résultat de l'aboutissement d'une description qui ne tend pas à initier tant une démarche de compréhension de la part de l'auteur et du lecteur qu'une démarche d'expérience : « the powers of renditions rather than by efforts of understanding »¹¹⁴⁵. Cet aboutissement est éclaboussement. Sang et sens éclaboussés, telle est l'image dominante du roman : « There is the powerful moment of death, the surrounding blurs, patches and shadows » (L 440). Cette image de l'éclatement du sens était déjà en germe dans la description du Warren Report où la tache de sang et de texte n'étaient qu'une seule et même macule¹¹⁴⁶ : « It resembles a kind of mind-spatter, a poetry of lives muddied and dripping in language » (L 181).

Le troisième tir, le coup de grâce, obéit aux mêmes règles formelles de sa mise en échec. Lorsque le point de vue revient sur le focalisateur-Oswald, la question de la focalisation énonciative, précisément, est redoublée par celle, plus visuelle, de l'arme à feu et de son viseur : « and just as he is squeezing the trigger for what should now be the third and fatal shot, the President's head explodes in the viewfinder »¹¹⁴⁷. Autrement dit, la modalité imagière d'appréhension du réel par le viseur est inversée. Au lieu de montrer le réel en un

¹¹⁴² « From Old French *tissu* 'woven,' past participle of *tistre*, from Latin *texere* 'to weave.' »

¹¹⁴³ « shortening of Old French *estoffe* 'material, furniture,' *estoffer* 'equip, furnish,' from Greek *strophein* 'draw together.' »

¹¹⁴⁴ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 86.

¹¹⁴⁵ Richard Poirier, *The Performing Self*, *op. cit.*, p. 86.

¹¹⁴⁶ De la tache qui cache au sombre de l'ombre il n'y a qu'un pas : « L'événement n'est pas du tout l'état de choses, il s'actualise dans un état de choses, dans un corps, dans un vécu, mais il a une part *ombrageuse* et secrète qui ne cesse de se soustraire ou de s'ajouter à son actualisation », Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 147-148 (nous soulignons).

¹¹⁴⁷ Peter Knight, *Conspiracy Culture*, *op. cit.*, p. 110. Le décalage suggère aussi la présence possible d'un deuxième tireur affilié à la conspiration.

point concentré, ce dernier « apparaît » éclaté, éparpillé équitablement de toutes parts dans une macule illisible. Il apparaît disparu¹¹⁴⁸ :

Lee was about to squeeze off the third round, he was in the act, he was actually pressing the trigger.

The light was so clear it was heartbreaking.

There was a white burst in the middle of the frame. A terrible splash, a burst. Something came blazing off the President's head. He was slammed back, surrounded all in dust and haze.

Then suddenly clear again, down and still in the seat. Oh he's dead he's dead.

Lee raised his head from the scope, looking right. (L 400)

Le bégaiement de la première phrase est patent : elle n'arrive pas à *venir à bout* (« about to ») de l'énonciation de l'événement, ou n'arrive pas *au bout de* l'événement, de son arriver, de son *advenir* ; « to be about to », « to be in the act of » et « to be actually [do]ing » sont autant de tensions vers le faire, faire qui bien qu'il soit lui-même linguistiquement engagé — « act » et « actually » — s'obstine à ne pas se faire, à ne pas être fait. Cette première phrase refuse donc de formuler l'accompli. L'attente du lecteur sera déçue car il ne lira pas, DeLillo ne pouvant l'écrire, un énoncé du type : « he pressed the trigger » ou « the trigger was pressed ». Tout aussi étonnant dans ce passage est la minutie avec laquelle DeLillo se joue de la notion de lumière comme à la fois ce qui éclaire, ce qui rend clairement visible et identifiable et ce qui éblouit, ce qui aveugle et par conséquent, ce qui masque. Textuellement, cela se traduit par l'adjacence de *clear/blazing/clear*¹¹⁴⁹. L'événement demeure ce cœur sombre et obscur que la lumière dévoile dans un voile épais qui éblouit. L'événement dans ce court passage c'est aussi l'irruption irrévocable du phénomène dans toute son indéfinition avec le terme « Something », mais c'est aussi avec l'agencement de ce mot dans la syntaxe une apparition « came » (il y a quelque chose) et une disparition « off » (il n'y a plus rien) simultanée : une *dis-apparition*. Aussi la référence au cadre, « frame », et la valeur comme surajoutée d'une référence à son milieu, n'a de valeur, précisément, que dans la mesure où il matérialise un débordement. Le bégaiement est reconduit semble-t-il sous la forme d'un renoncement lorsque l'intensification presque de rigueur — la triade est tant attendue — qui nous fait passer de « white burst » à « terrible splash », est platement mais humblement aussi, condamné à revenir à « burst ». C'est un peu comme si la langue faisait marche arrière pour signifier que tout surenchérissement conduit non pas à affiner la

¹¹⁴⁸ Il convoque à l'esprit la belle formule de Jankélévitch : « l'apparition disparaissante », Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. I. La manière et l'occasion* [1957], Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 67, 71, 139.

¹¹⁴⁹ Nous ne négligeons pas toute la dimension orale de ce texte aux sonorités méticuleusement travaillées. Les paires sont assez patentes : burst/dust ; dead/head ; blazing/haze ; white/light ; frame/came. Ce travail acoustique rétablit, le temps de la scansion, un ordre là où le désordre domine.

définition et la représentation de l'événement de la mort et de la terreur, qui, ne l'oublions pas, est originairement excès, mais bien à souligner l'achoppement de la langue qui, parce qu'elle s'enraye, se répète et radote : la langue rend compte, en disant, des limites de son dire.

22.5. Conclusion

Dans cette scène centrale de *Libra* le lecteur fait face à l'incommensurabilité et l'irreprésentabilité de l'événement qu'est l'assassinat de JFK¹¹⁵⁰. Il s'agit bien de donner à voir la violence de l'événement en montrant que ce dernier est représenté par une *défiguration* de toute représentation et par un éparpillement des éléments nécessaires à sa compréhension. C'est donc précisément en respectant l'impossible représentation de l'événement que cette dernière devient paradoxalement possible. Ainsi l'échec de notre herméneutique face à l'opacité de l'événement est trahit *performativement* par un texte qui rejoue — singulièrement — l'événementialité de l'événement. Cette résistance herméneutique s'oppose à toute une herméneutique de clôture qui tenterait de faire de l'assassinat le résultat d'une trame narrative transparente et simple. Deux de ces fictions ont été avancées par l'État pour clôturer, une bonne fois pour toutes, le dossier JFK. Ces deux fictions sont représentées par la double trame de *Libra*. Le premier de ces récits repose sur la théorie du complot conspirationniste fomenté par les anticastristes tandis que le second, se concentrant uniquement sur Lee Harvey Oswald, épouse la théorie dite du « lone ranger » c'est-à-dire que l'assassinat est le fait d'un homme seul. Dans les deux cas, il devenait possible d'expliquer lisiblement l'Histoire. Or nous avons constaté que la convergence des deux éventualités échouait à dire l'événement du 22 novembre 1963. L'événement terroriste est toujours plus que ce que nous en disons et que ce qu'on nous en dit ; il est du côté du surplus et de l'excès à de la violence qui le caractérise et de l'éclatement du sens qu'il génère.

Dans *Libra*, les giclées narratives qui miment la violence spectaculaire et l'aveuglement événemential proposent une image de l'éclatement, de la défiguration et de l'éparpillement. Face à ce mouvement centrifuge, l'événement terroriste dans *The Names* prend le contre-pied en suggérant un mouvement inverse. En effet, si l'événement reste bien du côté de l'excès — comment pourrait-il en être autrement puisqu'il vise la destruction et la mort — nous allons voir qu'il se définit par une propension à la concentration et à la

¹¹⁵⁰ « [The Warren Report] is the one document that captures the full richness and madness and meaning of the event, despite the fact that it omits about a ton and a half of material » (CDD 98).

convergence. La tendance centripète est ici synonyme d'une quête d'origine, de tautologie et d'arbitraire.

23. *THE NAMES* : TERREUR ET TAUTOLOGIE

23.1. Introduction

La terreur et le terrorisme dans *The Names* évoquent avant tout un contexte historique international nouveau : « There had been over five thousand terrorist incidents in the past decade. Kidnappings were routine business. Ransom requests of five million dollars were not unusual. In this decade a quarter of a billion dollars in ransom money had been paid to terrorists » (N 46)¹¹⁵¹. La décennie 70 et le début des années 80 voient l'émergence d'une dénonciation par certains porte-paroles d'un islam fondamentaliste des méfaits¹¹⁵² de la politique économique étrangère des États-Unis et de sa conquête des marchés : « The USA [...] brings a presence and a language of promise of power to those countries that they colonise and control, and in doing so it ensures that local power struggles are manipulated according to its political and economic interests »¹¹⁵³. Le métier du protagoniste James Axton — « risk analyst¹¹⁵⁴ » (N 33, 42, 45-46, 59, 215) — est en lien direct avec le terrorisme dont la terreur est financièrement chiffrable : « cost-effectiveness of terror » (N 46). Happe résume son obscure profession ainsi :

[James Axton] a pour rôle de donner un prix à la terreur. Les prévisions que permettent ses analyses n'ont pas pour but de prévenir les risques, mais de donner à sa compagnie les moyens d'exploiter l'instabilité de certains pays et d'en faire une source de profit. Le système de garantie reposant sur l'existence avérée du risque, la société d'assurances voit ses bénéfices augmenter en fonction de l'activité des terroristes. DeLillo utilise la position de Axton dans le système pour mettre au jour le mécanisme de cette alliance objective entre le terrorisme et certaines multinationales¹¹⁵⁵.

¹¹⁵¹ Le roman est « [écrit] dans le sillage de la révolution iranienne et du début de la guerre civile au Liban », François Happe, *Don DeLillo, op. cit.*, p. 67. Pour le contexte historique se référer à Peter Boxall, *The Possibility of Fiction, op. cit.*, p. 88-90.

¹¹⁵² « The thing that's interesting about living in another country [*i.e* Greece and traveling through the Middle East and India] is that it's difficult to forget you're an American. The action of the American Government won't let you. They make you self-conscious, make you aware of yourself as an American. You find yourself mixed up in world politics in more subtle ways than you're accustomed to. [...] you're aware of America's blundering in country after country » (CDD 18).

¹¹⁵³ Pour Boxall les personnages Américains sont des colons : « economic colonists », Peter Boxall, *The Possibility of Fiction, op. cit.*, p. 88.

¹¹⁵⁴ Si la profession semble indiquer de prime abord une certaine scientificité, elle est ironiquement assez confuse : « mass of organized guesswork [...] it sounds vague » (N 215). Cela laisse entendre que James fait parti d'un ensemble flou, anonyme, pour ne pas dire secret, qui pourtant le détermine et le définit.

¹¹⁵⁵ François Happe, *Don DeLillo, op. cit.*, p. 68.

Le symbole de la terreur est le culte. Le mystère dont il se pare le lie au secret et l'associe de fait à l'organisation secrète par excellence, la CIA¹¹⁵⁶. Élément terroriste du récit, le culte se voit attribuer les caractéristiques de l'intrigue terroriste : la totalité et la violence. La question de la violence étant patente — le culte tue — le roman la met en relation avec la question de la totalité. Cette dernière se conjugue à l'idée de pureté que recherchent les membres du culte. En effet, le culte épouse un système clos dont le but est de purifier — artificiellement il va sans dire — la langue en la conjuguant méticuleusement à la mort. La purification¹¹⁵⁷ — « the quest for linguistic purification »¹¹⁵⁸ — qui octroie d'emblée une dimension à la fois sacrificielle et performative au meurtre consiste à délester le langage de son intrinsèque multiplicité pour en extraire l'infime résidu, la lettre et la réalité avec laquelle elle est censée ne faire qu'un par une concordance imposée.

23.2. Concordance 1 : maîtrise et clôture

Nous pouvons d'emblée dire que par son métier, James Axton prouve qu'il travaille dans le sens d'une circonscription, d'une délimitation, d'une stabilisation de ce qui excède, ici — le risque¹¹⁵⁹. Il œuvre prospectivement puisque son but est de prévoir, deviner et, par voie de conséquence, clôturer avant même que les conditions phénoménologiques ou langagières qui rendraient une clôture éventuelle possible ne soient réunies. Ainsi, arrêter le sens est-il insuffisant, il faut aller encore plus loin en arrêtant le sens à-venir, en le calculant et le ratiocinant¹¹⁶⁰. La maîtrise est également à l'œuvre lorsque James nous donne à lire la liste

¹¹⁵⁶ « an American expatriate living in Greece, an unwitting agent of the CIA, stumbles onto the existence of an ancient religious death cult; stated more symbolically, the secret agency of U.S. imperialism is forced to acknowledge a violent fundamentalism », John N. Duvall, « Witnessing Trauma », art. cit., p. 153. Organisation secrète, la CIA est le pendant occidental du culte oriental dans le roman selon Born. Daniel Born, « Sacred Noise in Don DeLillo's Fiction », *Literature and Theology: An International Journal of Theory, Criticism and Culture* 13.3 (Septembre 1999), 211-221, p. 213-214.

¹¹⁵⁷ Dans son étude sur les liens entre terrorisme et religion, Jones relève plusieurs invariants dont un lié à la notion de purification : « purifying self and world ». Cette purification dénote un monde en pleine dégénérescence : « increasing spiritual and moral decline of the world, which is often pictured as sinking rapidly into moral and spiritual oblivion, a world heading for disaster ». Il établit par ailleurs un lien entre purification et sacrifice : « in many religions the theme of purification is linked with the theme of sacrifice ». Il note enfin le lien entre purification et rédemption : « the discourse of the human bomber is not a martial discourse of anger and revenge but a discourse of redemption and purification », James W. Jones, *Blood that Cries Out from the Earth. The Psychology of Religious Terrorism*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 47, 50, 53.

¹¹⁵⁸ Matthew Mutter, « “Things That Happen and What we Say about Them”: Speaking the Ordinary in DeLillo's *The Names* », *Twentieth Century Literature* 53.4 (Hiver 2007), 488-517, p. 490.

¹¹⁵⁹ James se distingue *de facto* de son fils qui, lui, embrasse audacieusement le risque, et refuse toute maîtrise.

¹¹⁶⁰ Comble d'ironie à la fin du roman lorsque James s'aperçoit qu'il ne connaît rien de son employeur et qu'il apprend que l'entreprise qui l'emploie est affiliée à la CIA. Il est donc ultimement submergé par le flou et l'ouvert. « Lacking the agency within the organization for which he works—to the extent that he is unsure exactly which organization he works for — Axton is the American man circa 1982, who in the era of multinationals is no longer confined to the United States », Andrew Hoberek, *The Twilight of the Middle Class*.

des « 27 depravities » (N 16-17)¹¹⁶¹ qu'il a concoctée et qui inventorie les traits de caractère non pas de Kathryn son ex-femme, mais de lui à travers le prisme de cette dernière. Non seulement réduit-il sa personne à quelques aphorismes qui cristalliseraient de manière artificiellement essentialiste ce qu'il est, mais il le fait en s'arrogeant le droit de penser à la place de Kathryn en lui volant sa voix : « For aggravating effect I'd sometimes use a female voice » (N 17-18). Il va de soi que cette liste¹¹⁶² doit être comprise comme une opération supplémentaire de stabilisation de l'Autre¹¹⁶³ dans ce qui s'apparente à une vague parodie d'alphabet¹¹⁶⁴, un abécédaire biographique ou tempéramental. Il retouche et ajuste sa liste pour comprendre : « understand through repetition » (N 18). Il ne comprend pas que la répétition n'engendre que de la différence, qu'elle aggrave la différence et retarde le sens, voire crée un supplément de sens et ne fait qu'ouvrir l'éventail du langage¹¹⁶⁵ et donc du sens. Il lui faudrait par conséquent plusieurs alphabets. Le résultat de cet alphabet est sans surprise : comme le culte assassin, il réduit au silence : « Most of the items brought silence » (N 18). L'écriture dans ce qu'elle a de plus rudimentaire, l'alphabet, cette grille presque prégnante rendant le monde palpable, permet à James de maîtriser le monde autour de lui. Elle rend le monde mesurable. *A contrario*, la parole est une entrave à la plénitude et à la volonté de maîtriser et d'ordonner le monde : « Words sounded incomplete to me. The starts and stops in people's voices came unexpectedly. I couldn't figure out the rhythm » (N 137). D'où sa méfiance devant la prose de son fils qui ne peut être réduite à une simple architecture d'écriture pense Kathryn : « You distrust his writing. Something in you recoils from that. You think he ought to be diagramming sentences » (N 124). L'écriture de Tap détord les barreaux structurant de l'alphabet et transgresse les normes qui fixent l'usage de la langue.

Post-World War II American Fiction and White-Collar Work, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2005, p. 114.

¹¹⁶¹ Boxall y voit peut-être une référence religieuse : « Christian Articles of Faith, or more germanely on T. E. Lawrence's "27 articles" — a guide to Christians for the effective exploitation and colonisation of the Arab world », Peter Boxall, *The Possibility of Fiction*, op. cit., p. 93.

¹¹⁶² Pour une réflexion sur la liste dans l'œuvre de Don DeLillo, nous invitons à la lecture de l'article de Aaron Smith, « Lire les listes de DeLillo », *Profils Américains 16. Don DeLillo*, in François Happe (Dir.), Montpellier, Université Paul Valéry – Montpellier 3, 2004, 216-235. Pour cette liste en particulier et sa dimension métafictionnelle, nous renvoyons le lecteur à la thèse d'Aaron Smith, « Primal Joy/Primitive Control : les phénomènes énumératifs dans les romans de Don DeLillo », Pau, Université de Pau et Pays de l'Adour, 2002, p. 222-223.

¹¹⁶³ L'Autre est ici la femme, mais il est aussi dans d'autres exemples l'étranger, le non-Américain. Lorsque Volterra parle de son idée de filmer le culte, s'il est persuadé qu'ils vont accepter c'est parce qu'il a en fait déjà décidé pour eux : « Obviously we make an agreement. We'll have to agree. If they're interested in doing the film at all, I think they'll agree to this condition. *They'll see it the only way I can do it* » (N 200) (nous soulignons).

¹¹⁶⁴ David Cowart, *The Physics of Language*, op. cit., p. 170.

¹¹⁶⁵ « DeLillo is the natural enemy of the language-shrinkers », Hal Crowther, « Clinging to the Rock: A Novelist's Choices in the New Mediocracy », in Franck Lentricchia (Ed.), *Introducing Don DeLillo*, Durham, London, Duke University Press, 1991, 83-98, p. 91.

La volonté de mettre le signe en adéquation à ce qu'il désigne commence avec le culte extrémiste bien évidemment. Refusant l'idée que le langage échoue à faire référence au monde, ils veulent revenir à ce moment où « les noms étaient déposés sur ce qu'ils désignaient »¹¹⁶⁶ : Le culte veut que les noms soient purement et simplement les choses, ou plus exactement les êtres. Les terroristes refusent l'inadéquation, cette *différance* insatisfaisante. Sous couvert d'extrémisme, les terroristes ne cherchent rien d'autre qu'une clôture définitive, un absolu, une autosuffisance, une tautologie, cela même qui défie toute possibilité d'excédent : « moving toward a static perfection of some kind. Cults tend to be closed-in, of course. Inwardness is very much the point. One mind, one madness. To be part of some unified vision. Clustered, dense. Safe from chaos and life » (N 116). Pas étonnant alors que les victimes reflètent cet excédent ou cette différence. Elles sont des outrages à la normalité, à la totalité et à l'harmonie. En effet, elles portent en elles une marque de différenciation. Ce sont des proies affaiblies : elles présentent toutes un défaut qui remet en cause leur intégrité physique ou mentale — il est question d'une vieille dame mourante, « an old woman, near death (N 117), cyniquement catégorisée en « the soon-to-die-anyway » (N 171), d'un simple d'esprit, « a feeble-minded old man » (N 75), « a mental defective » (N 116), « the feeble-minded outcast » (N 171). Si le monde tel qu'il est a pour composante ces êtres à la constitution anormale, alors ce monde trahit une forme de chaos. Par conséquent, il nous faut nous garder de voir les exactions meurtrières des terroristes comme des actes qui viendraient chambouler une structure pour répandre le chaos. En effet, bien que le terrorisme véhicule l'idée de destruction, il se construit, ou il tend vers une structure de l'ordre, vers un cadre rigide : « Terrorist action is not so much an example of lawlessness as a comment on the rules, an aspect of the structure itself »¹¹⁶⁷.

Recherchant ce que nous pourrions appeler un *degré zéro de concordance*, les terroristes littéralisent le nom et la chose, assignant au sens un emplacement, sédentarisant et sédimentant le sens pour éviter qu'il ne déborde. Cette concordance explique aussi le fait que les cultistes n'ont pas besoin que l'on relate leur vie. Ils sont leurs propres vies. Ils sont la somme exacte de leurs actions, de ce qu'ils font : « Anything outside the cult is meaningless

¹¹⁶⁶ Michel Foucault, *Les mots et les choses* [1966], Paris, Tel Gallimard, 2007, p. 51.

¹¹⁶⁷ Diane Johnson, « Terrorists as Moralists: Don DeLillo », *Terrorists and Novelists*, New York, Knopf, 1982, 105-110, p. 109. Happe fait le même constat lorsqu'il s'intéresse à la question des réseaux dans bon nombre de romans de DeLillo : « les espions ou les terroristes dans *Players* (et, plus tard, dans *Running Dog*, *The Names*, *Libra*, et *Mao II*) ne fuient pas la simplicité pour la complexité, mais cherchent au contraire, dans la structure des réseaux, l'ordre et les réponses claires qu'ils désespèrent de trouver dans le chaos et les ambiguïtés du monde visible », François Happe, *Don DeLillo, op. cit.*, p. 50-51. Cowart ne dit pas autre chose : « cultist and terrorist are manifestations of a need for stable meanings », David Cowart, *The Physics of Language, op. cit.*, p. 171.

They're locked in. They've invented their own meaning, their own perfection. The last thing they want is an account of their lives » (N 215). Il n'y a rien à redire ni même à dire — rien à gloser ou à interpréter non plus. Leur existence se suffit à elle-même dès lors que le signe équivaut strictement à la chose. Cette affirmation de James est dirigée contre Frank Volterra, le cinéaste qui veut coûte que coûte les filmer pour raconter leur histoire. Par sa démarche, pourtant, Volterra duplique la tendance générale à la littéralisation et à la réduction. Le film qu'il projette de faire sur le culte reprend à son compte les notions de clôture, de pureté et de tautologie : « Pure and simple. I want to get back to that. It'll be an essay on film, on what film is, what it means » (N 199). Foster résume parfaitement ce que veut Volterra : « [He] dreams of something like a zero degree, a pure expression »¹¹⁶⁸. Au fur et à mesure qu'il s'explique, il trahit clairement son désir d'abolir toutes relations : « Forget relationships » (N 199). La relation est affaire de temps, et d'altérité et suppose des éléments préalablement disparates, or, Volterra se livre à une superposition tout azimuth qui lui permet de faire équivaloir le lieu et l'image, « the desert fits the screen. It is the screen » (N 198), les voix et l'image de la voix : « The voices will be *filmed* voices » (N 199). Il n'a de cesse de renvoyer à des opérations d'inclusion : « The spoken word will be an element in the landscape [...] All the elements are here » (N 199). La tendance, nous l'aurons compris, est à l'élimination de toute extériorité, donc de toute réalité : « It's the world seen from inside [...] If a thing can be filmed, film is implied in the thing itself. This is where we are. The twentieth century is on film. It's the filmed century. [...] The whole world is on film, all the time » (N 200).¹¹⁶⁹ La photogénie du monde pour Volterra signifie que l'image est en précession sur le monde, que son génie génère le monde.

Dans sa quête d'un langage transcendantal de pure présence, Axton non plus ne parvient pas à concevoir un rapport non littéral entre les mots et ce qu'ils désignent. Bien qu'il soit continuellement confronté au surplus de sens, il ne le voit pas, et ce malgré les tentatives de Tap qui tente d'orienter le rapport de son père au langage : « I keep saying 'somehow'. Tap catches me at it » (N 12). Il rappelle son père à l'ordre — ou au désordre — et veille à la reconnaissance du débord qui, justement, définit son propre nom : « "Tap" connotes a fluidity also exhibited in the language that flows from him »¹¹⁷⁰. De même lorsque Tap et Ravij pointent une dissymétrie — They showed me a three-legged dog and waited for

¹¹⁶⁸ Dennis A. Foster, « Alphabetic Pleasures: *The Names* », in Franck Lentricchia (Ed.), *Introducing Don DeLillo*, Durham, London, Duke University Press, 1991, 157-173, p.164.

¹¹⁶⁹ Et plus loin : « Film was implied in everything they did » (N 216).

¹¹⁷⁰ Mark Osteen, *American Magic and Dread*, op. cit., p. 122.

my reaction » (N 74) — Axton s'empresse de la noyer dans une unité de mesure plus grande, le village, pour rétablir la symétrie et ainsi conforter sa vision systémique et ordonnée du monde en rétorquant aux enfants : « every village has its three-legged dog » (N 74). La figure paternelle ne fait que réintroduire l'idée de « pattern » signalée ici par l'idée de systématiquité connotée par l'adjectif « every ». Tout écart par rapport à la symétrie évoque pour Axton les dangers qu'il y a à ne pas se plier aux structures et aux systèmes. L'écart est tout bonnement synonyme d'insécurité, voire de danger : « It's this loose structure that's caused so much trouble around here » (N 82). Inlassablement, Axton cherche à rétablir l'ordre en forçant les rapports et les correspondances. Un autre exemple corrobore cette idée ; il s'agit de l'épisode où Axton rencontre Janet¹¹⁷¹ Ruffing, une autre expatriée américaine. Lors d'une soirée entre expatriés justement, James est séduit par le sex-appeal¹¹⁷² et la danse lascive de Janet (N 209, 222-223). Mais il ne se satisfait pas de cette danse. Le langage du corps est ainsi invalidé. Il ne peut s'empêcher de verbaliser le discours corporel de Janet. Il doit y mettre des mots, le mettre en bouche. Une fois de plus, il témoigne d'une volonté d'amalgamer le dire et le faire pour arriver à une littéralité. Cela transparaît linguistiquement dans le chassé-croisé qui s'opère entre « do » et les verbes ayant trait à la production de la parole « call », « say », « talk ». Il refuse la spécificité du langage du corps. LeClair analyse cet épisode comme étant une fois de plus l'expression d'une réification de l'Autre : « an attempt to force physical contact by naming the other and his need »¹¹⁷³. La brutalité d'Axton envers Janet est seconde. Elle n'est possible que parce qu'Axton veut forcer l'adéquation de Janet et de son corps, de sa langue et sa production du mot « langue ». Il cherche une incarnation de la présence et du présent. La concordance de l'objet et de son nom n'a lieu que dans la violence et entraîne logiquement le désir d'Axton de violenter/violer Janet. Son sex-appeal ne trouvera son expression maximale qu'à condition que son corps se *dise littéralement*¹¹⁷⁴.

¹¹⁷¹ DeLillo joue bien entendu sur une espèce de pseudo-promiscuité onomastique James/Janet. Quant au nom « Ruffing », il renvoie à la violence de son homonyme, « rough ».

¹¹⁷² Selon Zubeck, comme James, « [Janet] wears the disguise of a tourist and submits to a situation outside her normal perimeters, the sex is a part of her exotic costuming », Jacqueline A. Zubeck, « "The Surge and Pelt of Daily Life" », art. cit., p. 359. Voir également l'analyse de Christopher Donovan, *Postmodern Counternarratives*, op. cit., p. 65.

¹¹⁷³ Tom LeClair, *In the Loop*, op. cit., p. 188. Il va de soi que le fait que l'Autre soit une femme participe de la dénonciation du phallocentrisme dans *The Names*.

¹¹⁷⁴ « Jim pursues Janet not primarily as a sexual object but as someone he would like to read, to master by assimilation to a familiar pattern [...] He will pester her into submission mainly in order to restore intellectual pattern, a pattern with no place for cross-cultural excursions », Matthew J. Morris, « Murdering Words: Language in action in Don DeLillo's *The Names* », *Contemporary Literature* 30.1 (Printemps 1989), 113-127, p. 122-123.

23.3. Concordance 2 : stase et mort

L'immobilité dans *The Names* est littéralement synonyme de mort. En effet, la découverte du mystérieux groupuscule fanatique meurtrier est au cœur de la diégèse : ce groupe tue des infirmes ou des parias à coups de hache dans des lieux dont les initiales correspondent aux noms des victimes — par exemple la première personne assassinée « Hamir Mazmudar » (N 301) sera assassiné à « Hawa Mandir » (N 293)¹¹⁷⁵. Il s'agit de fabriquer de toutes pièces du sens là où il n'en existait pas. James Axton est tellement fasciné par ces fanatiques et leur quête transcendante d'un langage de pure présence en même temps qu'il élimine des éléments perturbateurs, vecteurs d'une différence, par ce système tautologique et totalitaire d'un langage coïncidant parfaitement avec la chose nommée, par ce commode ordonnancement du monde qu'il en vient presque à oublier que des gens sont tués gratuitement et impunément. Le rapport stase/mort est implicite lorsqu'au cours d'une excursion dans le Péloponnèse avec son père, Tap est assailli par un essaim d'abeilles (N 118-121) et contraint à l'immobilité : « He was absolutely still [...]. Arrested motion [...]. He was afraid even to speak » (N 120). L'effroi naît de cette stase forcée, d'une assignation à la présence. Symboliquement, la terreur survient de la subordination et de la relégation de Tap à un lieu fixe qui fait écho à la fixation arbitraire du signe dans un lieu et de la mort qui en découle. Le parallèle est d'autant plus patent que le dard et la pique des abeilles sont un strict écho à la marque, et à l'impression mortifère, motif récurrent dans le roman qui commence avec le nom de James, Axton, qui fonctionne comme en écho à l'outil de taille et d'inscription de la pierre, « axe » et « stone »¹¹⁷⁶. Le roman montre ainsi, en les articulant au sein du *modus operandi* du culte, que l'ordre sémiotique de la mimésis et l'ordre social du conformisme procèdent d'une même logique totalitariste.

Ce culte de l'adéquation transparaît également lorsqu'il est fait référence à la carte

¹¹⁷⁵ La supercherie est colossale puisque le nom, qui demeure par excellence ce dont je ne suis pas responsable, me plonge dans une culpabilité absurde : « Les personnes assassinées, ne sont pas, à proprement parler, innocentes. Elles sont littéralement victimes de leur nom autant qu'elles sont coupables aux yeux de la secte, d'en être les dépositaires », Florian Treguer, « Absence et attentat. L'écriture de la défiguration dans *Mao II* de Don DeLillo », *Polysèmes* 7 (2005), 137-166, p. 139. Notons en passant que le narrateur James Axton est lui aussi promis à une assignation topographique létale : « Initials, names, places. [...] Jebel Amman/James Axton » (N 158). Il tient en une lettre : « There's an Arabic letter called *jim* [...] It could tell me everything I need to know » (N 144). En effet, dans ce roman la mort est liée à la connaissance (« know ») et à la totalité (« everything »).

¹¹⁷⁶ Osteen décrypte l'onomastique ainsi : « Andahl calls [James]'s "Axstone" : James is to be their tool, both the stone on which they engrave their story and the ax that will chisel their name into history », Mark Osteen, *American Magic and Dread*, op. cit., p. 130. Pour Keeseey, il y a une référence patente au roman *The Europeans* d'Henry James, Douglas Keeseey, *Don DeLillo*, op. cit., p. 117.

postale que le père d'Axton envoie chaque année à son fils et à son petit-fils. Où qu'il soit, il envoie systématiquement une carte postale sur laquelle on peut admirer la même photo, « Ranchman's Café in Ponder, Texas » (N 119), avec à chaque fois le même message pour le père et le petit-fils. Axton ne peut comprendre pourquoi son père lui envoie une carte d'un lieu où il n'a jamais mis les pieds. Ainsi il ne peut s'accommoder du fait que les signes ne correspondent pas étroitement au réel car selon lui la carte postale comme signifiant d'un lieu donné aurait dû correspondre *de facto* à l'expérience de ce lieu. C'est encore une fois la consécration de la présence que cherche Axton. À cela vient s'ajouter la répétition du message : « The message on his card, Tap said, was the same message on mine. He didn't seem surprised by this » (N 119). Tap se satisfait du message de son grand-père car il sait pertinemment que c'est sa lecture qui en fera un message singulièrement adressé à lui. Il sait reconnaître la différence dans la répétition. Axton veut que tout concorde : contenu et contenant, lieu et personne, destinataire et message. Il cherche inexorablement un rapport clos et centripète, ce que Bryant nomme très justement : « one-to-one correspondence »¹¹⁷⁷. Et c'est précisément ce que Tap s'évertue à subvertir à chaque instant.

Un autre épisode tend à montrer que l'idée de stase est associée à la mort, et que cette stase sied au père. En ballade en voiture, Tap veut que son père continue de conduire sans réel but, sans destination, sans objectif : « We'll see things while we drive » (N 87). *A contrario*, Axton est d'accord pour conduire mais dans le but de voir les choses, de les analyser et très certainement de les nommer et donc de quadriller systématiquement le monde. Tap veut voir les choses sans s'arrêter, ou plus exactement sans arrêter le sens de celles-ci dans les noms. Tandis que Axton veut initier son fils à la maîtrise des choses du monde par la maîtrise des noms¹¹⁷⁸. Dans *Underworld* DeLillo nommera cette tendance : « the physics of language » (U 77). Tap accepte de se laisser déborder par les choses et les mots. Tout comme un autre enfant dans *The Names*, Rajiv¹¹⁷⁹, Tap tourne le dos à l'exhaustivité, à la compilation et à la présence, et il embrasse l'incertitude, le chaos et se détache de la connaissance factuelle : « a bewildering distance from the sum of known things » (N 86).

¹¹⁷⁷ Paula Bryant, « Discussing the Untellable », art. cit., p. 159.

¹¹⁷⁸ Il va sans dire qu'il y a là une dimension utilitariste, voire marchande du langage car « [d]un objet sans nom, nous ne savons rien faire », Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, op. cit., p. 35.

¹¹⁷⁹ Notons en passant que l'enfant Rajiv est lui aussi caractérisé par le mouvement : « [Rajiv] seemed always to be dancing around [his father] » (N 85-86).

23.4. Conclusion

Le jeune Tap Axton tente par tous les moyens de montrer la voie de l'intersubjectivité car elle propose une autre conception du langage qui libère l'Autre d'un rapport de pure domination intimement lié à la terreur. Mais ce type d'échange avec l'autre n'est pas une source de terreur car il provient d'une approche éthique qui ne se réfère pas à une démarche d'homogénéisation, voire de néo-colonisation. C'est tout le contraire. Tap ne participe pas au système de terreur car il n'entre pas dans le jeu impérialiste de la conquête de l'Autre et de ses ressources ni par la langue ni par la force. Son point de vue est toujours personnel, et lorsqu'il engage la conversation avec les Grecs, il n'impose rien à son interlocuteur. Les expatriés américains colportent une politique impériale qui les immunise de leur propre individualité. Ils deviennent les agents d'un système anonyme dont ils sont prisonniers. La langue est alors conçue comme un outil¹¹⁸⁰ d'appropriation et non pas de communication. Tap propose ni plus ni moins une alternative à la terreur comme nous le verrons grâce à une certaine idée du langage oral mais aussi écrit.

L'attrait du culte terroriste lui vient à la fois de son idéal de pureté originelle mais aussi de son ésotérisme. Cependant, les crimes finissent par se savoir et se voir. La terreur répond ici à son impératif de communication. Il en va tout autrement dans *Point Omega* où la terreur est entre les lignes ; elle sourd discrètement pour éviter le spectacle à tout prix. Elle est partout mais elle n'est relayée nulle part. Elle ne se voit pas et pourtant nous verrons qu'elle se regarde ou se visionne. DeLillo évacue toute terreur, la refoule méthodiquement dans une narration qui refuse d'en faire explicitement état afin de démultiplier la surprise et la puissance événementiales avec lesquelles elle refait surface dans le texte dans la lecture. La disparition de Jessie peut et doit être lue comme l'événement qui donne à la terreur une certaine saillance mais en prenant toujours soin de la maintenir dans un certain halo d'indétermination afin que les supputations qui naissent chez le lecteur et les personnages ne puissent jamais identifier la source de la terreur : l'État qui l'entretient et la généralise par l'état d'exception. *Point Omega* propose une terreur omniprésente et impalpable tant elle a été intériorisée depuis le 11 septembre 2001 : « Terror's response is a narrative that has been developing over years, only now becoming inescapable. It is *our* lives and minds that are

¹¹⁸⁰ « *The Names* performs the process by which the new language of global America, its armoury of names, sweeps across Europe and into Asia, towards the boundary with the Soviet Union. The group of US expatriate business [...] communicate with each other throughout with chattering telexes, those language machines which prepare the global landscape for entry into the truths of 1980s international capital », Peter Boxall, *The Possibility of Fiction*, op. cit., p. 88.

occupied now » (RF 33). Elle « occupe » toute l'économie du roman. Avant de mettre en relief la terreur du récit et ses ressorts narratifs, nous devons préalablement poursuivre notre présentation de Richard Elster afin de déterminer son affiliation à la terreur.

24. *POINT OMEGA* : TERREUR ET CONTRE-TERREUR

24.1. Introduction

Intellectuel et tête pensante de la guerre en Irak — « [one of the] tight minds that made the war » (*PO* 18) — Elster est, à ce titre, l'auteur d'un certain nombre de travaux dont un essai intitulé « Renditions »¹¹⁸¹ :

a study of the word *rendition*, with references to Middle English, Old French, Vulgar Latin and other sources and origins. Early on, Elster cited one the meanings of *rendering* — a coat of plaster applied to a masonry surface. From this he asked the reader to consider a walled enclosure in an unnamed country and a method of questioning, using what he called enhanced interrogation techniques, that was meant to induce a surrender (one of the meanings of *rendition* — a giving up or giving back) in the person being interrogated (*PO* 33).

Principe organisateur de ce roman, la question de *rendition* doit rendre compte du dernier sens de l'essai d'Elster. Mais elle doit aussi rendre compte d'un échec à rendre compte étant donné la position d'Elster, celle de l'intellectuel. Avant de dénoncer le climat sous-jacent de torture et de terreur, il nous faut démonter la figure usurpée de l'intellectuel.

24.2. Figuration de l'intellectuel

Nous avons commencé précédemment à décliner le concept de *rendition*, continuons. Les notions de *performance* et *interpretation* interviennent encore ici car Elster endosse le rôle d'un personnage. Comme s'il voulait correspondre à une image préconstruite, archétypale de l'intellectuel, Elster joue à être ce qu'il est, et cela n'échappe pas à Finley qui remarque : « In New York he used a cane that he didn't need » (*PO* 31). Par ailleurs, — c'est un des arguments de Cowart¹¹⁸² — Elster en tant qu'intellectuel est un double de DeLillo¹¹⁸³.

¹¹⁸¹ Osteen enrichit les trois entrées — « a) surrender; b) translation; c) performance » — de sept autres dites dénotatives, Mark Osteen, « Extraordinary Renditions », art. cit., p. 262.

¹¹⁸² « on the perennially vexed question of just how an artist can, without didacticism, incorporate political perceptions into work that they might render tendentious », David Cowart, « The Lady Vanishes », art. cit., p. 32.

¹¹⁸³ « [Elster] closed his eyes, silently divining » (*PO* 20). Nous entendons dans cet énoncé tous les critiques qui ont mis en avant les « prophéties » de DeLillo et que ce dernier a toujours récusé. Une des dernières en date : « Ce n'est pas parce que mes livres abordent des sujets tels que le terrorisme, les complots, les attentats, le fanatisme religieux ou la guerre que je suis paranoïaque ; mes romans se font le miroir de ce qui est, non de fantasmes. Je ne pense pas non plus être prophétique ou visionnaire », Minh Tran Huy, « Don DeLillo : "Nous

Mais à la différence de DeLillo, l’auteur en marge du système d’où paradoxalement il écrit pour mieux le contester, Elster *opère*, nous ne pouvons dire « écrit », dans le cercle fermé des élites qui organisent et dirigent le système. Opère ? Rien n’est moins sûr comme en témoigne ce passage :

He was not one of the strategists, he said unnecessarily. I knew what he was, or what he was supposed to be, a defense intellectual, without the usual credentials, and when I used the term it made him tense his jaw with a proud longing for the early weeks and months, before he began to understand that he was occupying an empty seat. (PO 28)

Pour filer une fois de plus la métaphore de la représentation, Elster n’est qu’un *figurant*, il ne fait que de la figuration. Lui qui pensait avoir son mot à dire, il se rend vite compte qu’il n’est qu’un faire-valoir permettant de dissimuler une entreprise criminelle derrière un voile d’acceptabilité et de respectabilité. Prestement évincé par les militaires, par l’*intelligentsia militaire* pourrions-nous dire, Elster est décrédibilisé.

À plusieurs reprises, une formule sentencieuse et profonde revient dans le texte : « The true life is not reducible to words spoken or written, not by anyone, ever » (PO 17). Si l’énoncé a indubitablement une résonance delillienne, sa répétition, ironique¹¹⁸⁴, force la méfiance. Le narrateur n’y va pas de main morte : « He said this more than once, Elster did, in more than one way » (PO 17). Non content de signaler que le vieil Elster — alors qu’il vient à peine de nous le présenter — se répète, radote en somme, ou s’écoute parler, le narrateur ne perd pas une occasion de nous donner à réentendre cette maxime qui s’essouffle dans sa répétition même¹¹⁸⁵. Elle figure par exemple quelques pages plus loin, « He pointed out that words were not necessary to one's experience of the true life » (PO 34) puis « the true life he liked to refer to » (PO 44)¹¹⁸⁶. Le narrateur continue cependant de marquer ses distances avec Elster et nous invite à faire de même : « I almost believed him when he said such things » (PO 17). Au fil des pages, Finley a cerné le personnage : « I was becoming accustomed to this scale of address, long decades of thinking and speaking about transcendent matters » (PO 44). Et lorsque Finley raconte à sa fille Jessie, qu’il a amené Elster voir *24 Hour Psycho*, il a du mal à cacher son incrédulité quant à la « sagesse » du vieux monsieur :

“He told me [he saw *24 Hour Psycho*]”

vivons une époque dangereuse” », *Madame Le Figaro* (17 mars 2013). Accès en ligne le 17 juillet 2013. URL : <http://madame.lefigaro.fr/art-de-vivre/don-delillo-nous-vivons-epoque-dangereuse-170313-374394>

¹¹⁸⁴ David Cowart, « The Lady Vanishes », art. cit., p. 46.

¹¹⁸⁵ « Elster’s thoughts on war, evolution, extinction — his ideas on subjects of vast breadth and sweep — begin to seem “so much dead echo” », Thomas DePietro, « Don DeLillo », art. cit.

¹¹⁸⁶ L’expression « true life » apparaît 6 fois, « Every lost moment is the life » (PO 63), « the true life » (PO 88).

“What did he tell you?”

“He told me it was like watching the universe die over a period of seven billion years.”

“We were there ten minutes.”

“He said it was like the contractions of the universe.”

“The man thinks on a cosmic scale. We know this.” (PO 47)

La même réserve prévaut lorsqu’est jetée au lecteur la formule surprenante, pour ne pas dire choc, « Haiku war » qui établit, contre toute attente, un lien inenvisageable entre la guerre et la forme poétique japonaise¹¹⁸⁷ :

‘Haiku means nothing beyond what it is. A pond in summer, a leaf in the wind. It’s human consciousness located in nature. It’s everything in a set number of lines, a prescribed syllable count. I wanted a haiku war’, he said. ‘I wanted a war in three lines. This is not a matter of force levels or logistics. What I wanted was a set of ideas to transient things. This is the soul of Haiku. Bare everything to plain sight. Things in war are transient. See what’s there and then be prepared to watch it disappear.’ (PO 29)

Comment ne pas détecter l’ironie et la moquerie de DeLillo ? Quel est le sérieux de cette locution improbable ? Le lecteur se le demande, et James Finley aussi : « You used this word. Haiku » (PO 29)¹¹⁸⁸. La collocation des termes donne l’illusion d’un rapprochement possible ou plausible, l’ombre d’un instant, parce qu’il est proféré par une figure qui fait autorité, un érudit. Ce que le lecteur retiendra, peut-être, c’est le sens littéral de cette collocation que l’on doit lire comme l’assujettissement de l’écriture — la valeur adjectivale du N2 dans la structure N2 N1 — à l’horreur de la guerre. Le pendant de cette formule, son miroir, c’est le contraire « war haiku », comme l’on dirait « war poem ». Si le premier démontre l’instrumentalisation politique d’un langage au service de la guerre, et par extension, d’une forme de terreur, le deuxième veut dénoncer la guerre par l’écriture.

La référence au haïku révèle également l’imposture intellectuelle d’Elster en faisant subrepticement allusion aux critiques dirigés contre Pierre Teilhard de Chardin, géo-paléontologue, philosophe mais aussi jésuite¹¹⁸⁹ auteur du *Phénomène humain*, ouvrage auquel DeLillo emprunte le concept phare de « Point Oméga » pour intituler son roman. En effet, Jules Carles évalue « la méthode » intellectuelle de Chardin ainsi :

¹¹⁸⁷ La référence au Japon permet également d’intégrer Hiroshima et Nagasaki au contexte historique plus contemporain. Noam Chomsky, *Power and Terror*, op. cit., p. 16.

¹¹⁸⁸ La surprise rappelle celle de Said dans l’anecdote suivante : « I shall never forget the shock I received when in responding to my insistent question, “What did you actually do in the air force?” he replied, “Target acquisition.” It took me several more minutes to figure out that he was a bombardier whose job it was, well, to bomb, but he had coated it in a professional language that in certain sense was meant to exclude and mystify rather more direct probings of a rank outsider », Edward W. Said, *Representations of the Intellectual*, New York, Vintage Books, 1996, p. 85-86.

¹¹⁸⁹ La référence à Chardin renforce les liens (et du même coup, la distance) entre Elster et DeLillo dans la mesure où DeLillo fut éduqué dans une école jésuite avant d’entrer à l’université, elle aussi jésuite de Fordham à New York.

Dans les sciences qui ne sont pas d[u] ressort [de Chardin], son esprit synthétique saisit l'essentiel et parvient à rejoindre ainsi par le sommet tout un ensemble disparate ou divergent au grand scandale des spécialistes qui n'admettent pas que leur discipline puisse être ainsi englobée par une vue cavalière, même pour entrer dans une large synthèse.

Lorsque Finley reproduit critiquement les exclamations aphoristiques d'Elster comme par exemple, « He compared the evolution of a word to that of organic matter » (*PO* 34), il nous semble alors entendre Chardin lui-même dans son œuvre de synthétisation (assénant ses métaphores issues d'autres disciplines) : « Si les mots ont un sens, n'est-ce pas comme un grand corps qui est train de naître avec ses membres, son système nerveux, ses centres percepteurs, sa mémoire [...] ? »¹¹⁹⁰. Il n'est pas certain que le linguiste ou le philologue acquiesce devant une telle licence scientifique¹¹⁹¹. Carles continue :

Il est facile, trop facile, de trouver des expressions plus ou moins approximatives [...]. Il emploie des mots techniques, mais dans un contexte parfois surprenant pour les spécialistes ou dans une acception qui ne tient pas toujours compte des travaux récents ou du sens précis de ce mot, comme pour prendre un exemple [...] le « psychisme » des végétaux. [...] La seule chose qui compte pour lui est de faire passer son message. Pour le rendre plus accessible et frapper l'attention, il multiplie les formules percutantes, les synthèses fulgurantes. Son horreur de la Dialectique et des « discussions vaines » le détourne de toute démonstration technique¹¹⁹².

« Haiku war » n'est pas autre chose qu'une « formule percutante ». Non seulement Elster détourne et falsifie la théorie de Chardin, comme nous l'avons vu, mais en plus il copie le style de Chardin, se l'approprie.

24.3. La théorie du choc

La référence au haïku dans sa « forme ultra-brève »¹¹⁹³ évoque par ailleurs en filigrane la théorie du « Shock and Awe »¹¹⁹⁴ qui fonctionne dans *Point Omega* comme un intertexte¹¹⁹⁵ :

Shock and Awe are actions that create fears, dangers, and destruction that are incomprehensible to the people at large, specific elements/sectors of the threat society,

¹¹⁹⁰ Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, op. cit., p. 2.

¹¹⁹¹ « one of the great benefits of becoming a respectable intellectual is that you never need any evidence for anything you say », Noam Chomsky, *Imperial Ambitions*, op. cit., p. 63.

¹¹⁹² Jules Carles, *Teilhard de Chardin. Sa vie, son œuvre avec un exposé de sa philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 28-29.

¹¹⁹³ « acte minimal d'énonciation, forme ultra-brève, atome de phrase qui note un élément tenu de la vie réelle, présente, concomitante », Roland Barthes, *La préparation du roman I et II, Cours et Séminaires au Collège de France*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 53.

¹¹⁹⁴ Harlan K. Ullman et James P. Wade et al., *Shock and Awe*, op. cit.

¹¹⁹⁵ Il en va de même pour le manuel de torture *Kubark* de la CIA, op. cit.

or the leadership. Nature in the form of tornadoes, hurricanes, earthquakes, floods, uncontrolled fires, famine, and disease can engender Shock and Awe¹¹⁹⁶.

La théorie du choc dans son acception militaire — difficilement pensable sans sa dimension capitaliste comme l'a démontré Naomi Klein avec sa « doctrine du choc »¹¹⁹⁷ — se dédouble dans *Point Omega*. Il y a d'abord le choc voulu d'Elster qui prend le visage d'une catastrophe aux dimensions presque cosmogoniques lorsqu'il invoque Chardin : « We want it to happen. Some paroxysm » (*PO* 73). Ce choc découle de la crise narcissique américaine que l'incursion terroriste sur le territoire national a provoquée : « I wondered if he was right, that the country needed this, we needed it in our desperation, our dwindling, needed something, anything, whatever we could get, rendition, yes, and then invasion » (*PO* 35). Le 11 septembre fut ce premier choc qui donna lieu à une réponse, elle aussi appréhendée sous la forme du choc, la guerre en Afghanistan puis en Irak. L'autre choc du récit correspond à la disparition de Jessie dont l'impact sur Elster est incommensurable. La théorie du choc dans son application psychologique provoque chez le sujet¹¹⁹⁸ une régression : il redevient un enfant : « The usual effect of coercion is regression. The interrogatee's mature defenses crumbles [sic.] as he becomes more childlike »¹¹⁹⁹. Elster n'échappe pas à cette régression : « he was belted in like a child » (*PO* 99). Lorsqu'il n'est pas décrit comme un enfant, Elster est comparé à une sorte de fantôme : « But there was nearly no one to talk to now. He seemed drawn down to sparest outline, weightless » (*PO* 97). Depuis la disparition de sa fille, il n'est plus que l'ombre de lui-même. Comme un zombie, encore en pyjama, les lacets de ses chaussures défaits, Elster se laisse couper les cheveux¹²⁰⁰ par Finley, sans mot dire (*PO* 90). Autre marque du choc, Elster a des hallucinations¹²⁰¹ : « He began to see things out of the corner of his eye, the right eye. He'd walk into a room and catch a glimpse of something, a

¹¹⁹⁶ Bud Edney, « Appendix A: Thoughts on Rapid dominance » in Harlan K. Ullman & James P. Wade, *Shock and Awe*, op. cit., p. 110.

¹¹⁹⁷ Il est par ailleurs question d'autres noms comme « big bang », « Blitzkrieg » (Joseph Stiglitz), « creative destruction », Naomi Klein, *The Shock Doctrine*, op. cit., p. 155 et 221 ; p. 224 ; p. 224, 281, 415.

¹¹⁹⁸ Il s'agit là d'un des arguments principaux de la thèse de Klein. Cela concerne le « depatterning » (p. 31, 331), c'est-à-dire littéralement déprogrammer l'individu par la puissance du choc en revenant ainsi à un état de virginité de la conscience pour pouvoir ensuite le reprogrammer à sa guise. L'idée que l'individu redevienne une « blank slate » sur laquelle viendront s'imprimer « new thoughts, new patterns » (p. 331) à tout à voir avec le retour à l'enfance : « the idea that by depriving people of their sense of who they are and where they are in time and space, adults can be converted into dependent children whose mind are a blank slate of suggestibility », Naomi Klein, *The Shock Doctrine*, op. cit., p. 40.

¹¹⁹⁹ CIA, *Kubark Counterintelligence*, op. cit., p. 103.

¹²⁰⁰ Cette scène évoque également la torture. En effet, la tonsure tout comme la tenue de prisonnier sont des moyens courants pour contrôler les détenus : « enhance within the subject his feelings of being cut off from the known and the reassuring, and of being plunged into the strange. Usually his own clothes are immediately taken away, because familiar clothing reinforces identity and thus the capacity for resistance. (Prisons give close hair cuts and issue prison garb for the same reason) », CIA, *Kubark Counterintelligence*, op. cit., p. 86.

¹²⁰¹ « some subjects progressively lose touch with reality, focus inwardly, and produce delusions, hallucinations, and other pathological effects », CIA, *Kubark Counterintelligence*, op. cit., p. 89.

color, a movement. When he turned his head, nothing » (*PO* 86). Psychiquement vulnérable, il est facilement manipulable par les autres¹²⁰². Normalement très à cheval sur les questions de sécurité en voiture — « He usually said “Seat belts” when he started the car » (*PO* 75) — Elster occupe le siège passager et n’a même pas eu le réflexe de boucler sa ceinture de sécurité :

“Seat belts.”

He seemed to listen belatedly, knowing I’d spoken failing to gather a meaning. He was beginning to resemble an x-ray, all eye and socket.

“Seat belts,” I said again.

I buckled up and waited, watching him. [...] He nodded this time and began to reach towards the strap over his right shoulder. [...] I unbuckled my seat belt and leaned over to help him strap in. (*PO* 96)

Lui qui refusait de prêter sa voiture — « He didn’t want me to drive, he didn’t trust other drivers, other drivers were not him » (*PO* 74) — n’est désormais le pilote ni de sa voiture ni de sa propre personne. Affaibli, Elster fait même des aveux, insinuant ainsi que son état est comparable à celui d’un homme qui vient de subir l’épreuve de la torture : « He spoke about his sons. You don’t know this, he said. I have two sons from the first marriage. Their mother was a paleontologist » (*PO* 90). Finley a désormais les pleins pouvoirs¹²⁰³ sur cet homme qui devient tout à la fois dans sa vulnérabilité l’humain même — Levinas parlerait ici de « persécution » et d’« otage » — et l’inhumain tant sa volonté et sa subjectivité ont été réduites à néant. Cet entre-deux constitue le pendant de la destitution subjective qui s’opère d’un point de vue juridique chez le sujet détenu indéfiniment : « annuler radicalement tout statut juridique de l’individu, en créant ainsi un être juridiquement innommable et inclassable »¹²⁰⁴.

24.4. Banalisation de la terreur

Elster, partenaire des têtes pensantes de la guerre en Irak — « tight minds that made the war » (*PO* 18) — reconnaît avoir fui le temps chiffré et mortifère de la ville¹²⁰⁵ en

¹²⁰² « malleable moments, when we are psychologically unmoored and physically uprooted », Naomi Klein, *The Shock Doctrine*, *op. cit.*, p. 21.

¹²⁰³ Le bourreau devient alors une figure paternel : « the questioner assumes a benevolent role [...] the regressed subject view the interrogator as a father-figure », CIA, *Kubark Counterintelligence*, *op. cit.*, p. 90. Voir également la rhétorique de George W. Bush après les attentats du 11 septembre 2001.

¹²⁰⁴ Giorgio Agamben, *État d’exception*, *op. cit.*, p. 13.

¹²⁰⁵ C’est d’ailleurs une des lectures de Beck : « the desert is often apprehended as the limit to reason, its vastness and tendency to alter habits of perception making it a physical challenge to expected modes of comprehension. Following from this, the desert can become either a venue for an escape from modernity, an elemental alternative to the rational order of “civilized” life, or, conversely, representative of the chaos of an

s'installant dans le désert. Dans une tirade — Finley ne manquera pas d'en souligner la théâtralité¹²⁰⁶ : « I was becoming accustomed to this, his scale of address » (*PO* 44) — il s'insurge violemment contre cette temporalité qu'il associe à la terreur :

Day turns to night eventually but it's a matter of light and darkness, it's not time passing, mortal time. There's none of the usual terror. It's different here, time is enormous, that's what I feel here palpably. Time that precedes us and survives us [...]. Doesn't happen here, the minute-to-minute reckoning, the thing I feel in the cities. It's all embedded, the hours and minutes, words and numbers everywhere, he said, train stations, bus routes, taxi meters, surveillance cameras. It's all about time, dimwit time, inferior time, people checking their watches and other devices, other reminders. This is time draining out of our lives. (*PO* 44-45)

La mauvaise foi d'Elster est sidérante (et pathétique) car si le temps de la ville relève de la terreur, comment alors qualifier celui de la guerre ? Et qu'en est-il de celui de la torture ? Et que dire de celui de l'attente d'être chers tués sur les champs de bataille, disparus dans les décombres, kidnappés et capturés pour être torturés, maintenus en captivité dans des prisons secrètes ou dans ces établissements, Guantánamo Bay en tête¹²⁰⁷, qui bafouent les droits les plus élémentaires ? S'il paraît difficile d'accorder à Elster une légitimité quant à l'utilisation du mot « terror » pour qualifier la ville, que dire de l'oxymore « usual terror » qui banalise la violence de la terreur ? — incidemment, DeLillo suggère une autre erreur de « rendition ». D'ailleurs, la question de Jessie, « What's the usual terror? » (*PO* 44)¹²⁰⁸ paraît souligner aussi bien l'étrangeté de la collocation des deux termes que son ignorance du sens qui pourrait être attribué à cette expression, elle qui pourtant réside à New York toute l'année et ne ressent, vraisemblablement, aucune terreur. Difficile alors de ne pas noter l'ironie de DeLillo lorsque nous apprenons qu'Elster a horreur de la violence : « I hate violence. I fear the thought of it, won't watch violent movies, turn away from news reports on television that show dead and wounded people » (*PO* 50). Elster est incontestablement dans le déni de cette violence, et refuse de lui faire face. Lors de leur deuxième rencontre, Finley se souvient de la réaction d'Elster devant l'installation vidéo de Gordon Douglas :

We stood in the dark and watched. I sensed nearly at once that Elster was resisting. Something was being subverted here, his traditional language of response. Stillborn images, collapsing

unordered primal "nature" that must be resisted and expunged », John Beck, « Without Form and Void », art. cit., p. 64-65.

¹²⁰⁶ Finley remarque également : « It was all background noise, he said, waving a hand. He liked to wave a hand in dismissal » (*PO* 19).

¹²⁰⁷ Noam Chomsky, *Imperial Ambitions*, op. cit., p. 37.

¹²⁰⁸ Il est possible de supposer ici que la banalisation de la terreur est directement liée à l'instabilité du concept de terreur/terrorisme. Si le terrorisme se veut le contraire du concept de démocratie, comment la démocratie pourrait-elle alors être terroriste ? C'est tout le problème des oppositions systématiques : « unquestioned opposition between democracy and terrorism », Peter Barker, « The Terrorist as Interpreter: *Mao II* in Postmodern Context », *Postmodern Culture* 4.2 (1994), non paginé.

time, an idea so open to theory and argument that it left him no clear context to dominate, just crisp rejection. Out on the street he spoke at last, mostly about his aching knee. (PO 61)

Elster rejette ce qu'il voit et s'en retourne tranquillement, comme si de rien n'était, au mensonge de sa vie, ce genou qui lui donne l'excuse de marcher à l'aide d'une cane, cane dont on se souvient qu'il n'a pas besoin car elle est un accessoire.

Comme l'explique Elster, dans le désert, le temps est tout autre. Pourtant, il paraît là aussi difficile de le suivre tant le désert convoque à l'esprit du lecteur l'espace, ou plutôt le *théâtre de la guerre*, et, à vrai dire, tous les conflits armés du Proche et Moyen-Orient qui ont impliqué les États-Unis d'Amérique. Elster s'emploie à dédramatiser la guerre et l'horreur qu'elle représente car elle n'est pour lui qu'une idée, il ne peut que la conceptualiser. Sa fonction dans les hautes sphères du Pentagone, fonction qualifiée de « defense intellectual » (PO 28), trahit ce pourquoi il a été recruté : « He was there to conceptualize, his word, in quotes, to apply overarching ideas and principles to such matters as troop deployment and counter-insurgency » (PO 19). Néanmoins, plus la réflexion d'Elster est abstraite et théorique, plus le lecteur est amené à puiser dans son expérience, médiée certes, de ce qu'il sait de la guerre et du terrorisme. Ce mouvement réinstalle une réalité complexe qui a trait à une terreur et une horreur avérées et qui balaie la neutralisation par le concept qu'Elster effectue. Cet incontournable retour du réel qui s'opère chez le lecteur s'associe, dans la diégèse, à un retour surpuissant de la terreur qui promet cette fois non pas de se banaliser, mais bien de se généraliser pour Elster, devenant son quotidien — « usual » en effet. En minimisant l'horreur de la guerre c'est un peu comme s'il la refoulait, et la disparition de Jessie, comme nous l'avons vu, sonne comme le retour du refoulé.

24.5. Terrorisme de la forme

Il est assez aisé d'observer, dans le trio des personnages, la singularité de Jessie face aux deux hommes qui semblent tous deux obnubilés et piégés par l'attrait de la forme quand bien même celle-ci se présenterait comme une anti-forme ou une contre-forme. Encore une fois, le motif de la maîtrise a toute sa place *a fortiori* lorsqu'il s'agit d'Elster. Nous avons brièvement évoqué son égocentrisme, et son rapport belliqueux à l'autre. Ce qui caractérise également Elster, c'est qu'il est possessif : « [his] possessiveness, his enclosing space, made it hard for me to set her apart, to find some semblance of an independent being » (PO 39). Finley a du mal à trouver sa place : « He wanted her near him all the time. When he said something meant for me, he always included her, drew her in through look or gesture »

(PO 39). Finley souligne cette tendance à l'appropriation de la part d'Elster, notamment envers sa fille. Lorsqu'Elster brosse le portrait de Jessie en sa présence, elle reste silencieuse (PO 49). Jessie ne se laisse pourtant pas embrigader dans la conception de son père. Elle veut vivre sa propre vie, elle résiste : « His eyes showed an eager glow that was not so rare, father regarding child, but it seemed to have the effect of smothering a response, or maybe she wasn't interested in making one » (PO 39). Elle persiste dans son altérité : « I'm not sure that he understood the fact that she was not him » (PO 56)¹²⁰⁹. Le fait qu'elle soit récalcitrante à toute récupération idéologique transparaît dans le caractère anodin de certaines remarques qui indiquent sa distance face à l'ordre institutionnel que des instances comme l'armée ou la police symbolisent : « her bed was never made » (PO 49)¹²¹⁰.

Le rapprochement des deux hommes est également établi par Elster lui-même : « [Elster] looked at me and commented on my appearance, saying that I looked like him when he was much younger, an underfed overworked student » (PO 60). Chez Richard Elster, cette recherche de pureté transparaît dans le rapport qu'il établit entre les mots et le monde : « He compared the evolution of a word to that of organic matter » (PO 34). Aussi sa philosophie du langage se veut aussi abstraite que sa philosophie du monde. DeLillo remarque en passant qu'Elster a étudié le langage des enfants — « he'd written about the meaning of baby talk » (PO 60) — ce qui pourrait signaler chez lui la fascination de l'origine et une volonté de démystifier le langage enfantin en proposant une analyse par totalisation et conceptualisation, laissant peu de place à l'inconnu, au mystère et à l'ouvert. On peut aussi y voir, en rapport à la torture, une allusion à l'exercice coercitif d'un « faire parler ».

La réflexion d'Elster sur le langage se poursuit tout au long de sa vie. Son essai sur le mot « rendition » est un essai philologique : « the word itself, earliest known use, changes in form and meaning, zero-grade forms, reduplicate forms, suffixed forms. There were footnotes » (PO 33-34). Finley voit dans l'essai d'Elster une esthétisation, un mysticisme du langage qui lui permet d'occulter l'horreur (la torture et la guerre), alors même qu'il met en relief l'art de la dissimulation du langage lorsqu'il est instrumentalisé par l'appareil d'État : « Okay. But what had he thought of the charge that he'd tried to find mystery and romance in a word that was being used as an instrument of state security, a word redesigned to be

¹²⁰⁹ Nous le disions précédemment, la question du narcissisme égologique se superpose constamment à la thématique de la suprématie impérialiste. Voir Butler sur l'idée suivante : « a decentering of the narrative "I" within the international political domain », Judith Butler, *Precarious Life*, op. cit., p. 6-7.

¹²¹⁰ Autres indices qui séparent le père de la fille, le rapport à la technologie : Elster et le GPS (PO 32), Jessie et les escalators (PO 41) et la conduite (PO 41).

synthetic, concealing the shameful subject it embraced » (PO 35). Sans le verbaliser, Finley reproche à Elster sa tendance à esthétiser le langage en oubliant que les mots renvoient à un monde empirique, un monde de l'expérience où des hommes bien réels souffrent et meurent. Elster a en somme fui ses responsabilités et rappelle en cela certains des personnages de *The Names* qui, fascinés par le culte *Ta Onómata*, oublient que ce dernier tue gratuitement des gens. La quête d'un langage parfait a partie liée avec la mort.

Chez James Finley, la conceptualisation est aussi de mise, et ce, de deux manières. D'abord lorsque l'on s'attache à analyser son film sur Jerry Lewis, et ensuite, concernant le projet qu'il désire mener à bien. Son travail sur Jerry Lewis est résumé ainsi : « I'd done one film only, an idea for a film, some people said. I did it, I finished it, people saw it but what did they see? An idea, they said, that remains an idea » (PO 25). Ce qui ressort de cette citation c'est bien la valeur métafilmique de son travail comme si le film était prisonnier de son médium et qu'il ne parvenait pas à rejoindre le réel. Il refuse d'appeler cela un documentaire (or, la méthode vient du documentaire). Le parallèle entre les deux oeuvres est patent lorsque Finley explique : « The film was all Jerry, pure performance » (PO 26), faisant ainsi écho à l'idée dominante de son autre film, celui sur Richard Elster à qui il assène un « You're the film » (PO 45). Aussi, le film sur Elster semble condamné à prolonger l'écueil du premier dont le travail colossal d'archive — relever toutes les apparitions de Jerry Lewis — en tendant à l'exhaustivité, espère montrer une espèce de flot continu de Jerry Lewis. Pourtant, il ne peut faire l'économie d'une contrainte de taille, d'un obstacle matériel : le temps, « running time » (PO 27). L'auto-référentialité au cœur du travail de Finley peut être une translation formelle de la pulsion totalitaire. À ce titre, Finley a des affinités avec le culte terroriste de *The Names* et, *a fortiori*, avec leur vidéaste, Volterra. Le récit réflexif est un récit totalitaire.

S'agissant du projet filmique de Finley, « man and war » (PO 60), deux hypothèses s'offrent à nous. Premièrement nous pouvons considérer que seul un succès commercial¹²¹¹ motive Finley : « you want to film a man breaking down » (PO 54). En effet, ne recherche-t-il pas le scoop — « what you know that no one knows » (PO 27) — qui lui permettra de faire décoller sa carrière, lui qui n'a qu'un film à son actif. Deuxièmement, Finley cherche un

¹²¹¹ Zubeck note à propos de Volterra dans *The Names*, « but the subject matter is really his furious drive for artistic impact », Jacqueline A. Zubeck, « “The Surge and Pelt of Daily Life”: Rediscovery of the Prosaic in Don DeLillo's *The Names* », *Literature Interpretation Theory* 18.4 (Oct.-déc. 2007), 353–376, p. 363. Comme le dit Volterra : « The rest don't matter » (N 216).

véritable projet politique : « Film is the barricade [...] The one we erect, you and I. The one where somebody stands and tells the truth » (*PO* 45). Il s'inscrirait alors dans une dimension de contestation du discours officiel de l'État sur la guerre. Si les deux options paraissent également valables, le fait que le film ne voit pas le jour compromet l'équilibre sans pour autant mettre en relief l'une au détriment de l'autre. Finley a-t-il renoncé à dénoncer la guerre parce qu'il ne croit plus au pouvoir politique du film ? Parce qu'il ne croit pas en la possibilité d'une criminalité de l'État ? Ces interrogations demeurent. Néanmoins, nous pouvons arguer qu'un film réflexif n'est pas en mesure de dénoncer la guerre ou le terrorisme d'état puisqu'il est animé par la même logique (de réduction de l'autre).

Pour Jessie, le film de Finley sur son père n'est pas un film, « But isn't there a real movie, you'd rather do? » (*PO* 46) lui demande-t-elle. La critique implicitement adressée porte ici sur la validité du projet, sa pertinence. À quoi bon voir le film si ce qui s'y dit peut-être lu dans la presse ? Soulignons que *real* ici semble signifier à la fois que le film de Finley n'est pas un vrai film au sens où son statut reste ambivalent (est-ce un documentaire, un reportage, un portrait ou peut-être encore une fois est-ce seulement une idée comme on le lui avait déjà reproché précédemment ?) dans son contenu et dans sa forme, et qu'il manque d'ancrage dans le réel, que dans sa valeur principalement conceptuelle, il privilégie sa forme et non pas son contenu. De fait, la clôture autoréférentielle élimine l'altérité.

24.6. **Terrorisme du contre-terrorisme**

Puisque le mystère concernant la disparition de Jessie est insoluble, le lecteur est invité à chercher, à repasser le texte au peigne fin pour voir si une information ne lui aurait pas échappé. Car le but de DeLillo est bien de plonger le lecteur dans un climat où sont reproduits à la fois une certaine idée de la terreur mais aussi des éléments afférents à la contre-terreur. Nous entendons par là qu'en mettant en jeu le dialogue entre terrorisme et contre-terrorisme, de fait, le texte met en jeu également celui entre contre-terrorisme et terrorisme d'état. Ce dernier possède tout un arsenal lexical pour désigner et dissimuler ses exactions : « extraordinary renditions », « black site », « ghost detentions », « enforced disappearance »¹²¹², « waterboarding ».

¹²¹² « These individuals are victims of enforced disappearance as defined by international human rights law. Enforced disappearances involve violations of numerous treaties binding on the United States, and also violate international humanitarian law. An enforced disappearance takes place when the government arrests, detains or abducts a person and then refuses to acknowledge the arrest or detention, or the location of the person

24.6.1. Incarcération

La question de l'enfermement est récurrente dans *Point Omega* qui se veut une mise en abîme de la persécution sous toutes ses formes. D'un point de vue formel, la première structure carcérale rencontrée est le cadre que délimitent le prologue et l'épilogue. La distinction entre prologue et épilogue d'une part et récit central d'autre part pose la question de l'articulation de ces textes et du sens que ces seuils ou ces charnières explorent. Comment le récit central s'articule-t-il aux deux récits qui l'enserrent ? Comment prologue et épilogue s'articulent-ils par-delà, entre eux ? En finissant la lecture du prologue, un mouvement explicite vers l'extérieur se dessine. Même si nous ne quittons pas les murs de la galerie d'art, ni donc l'enceinte du musée, une trouée est permise, et un pont entre l'intérieur du musée et l'extérieur est bâti : « The door slid open [...]. Light and sound, wordless monotone, an intimation of life-beyond, world-beyond, the strange bright fact that breathes and eats out there, the thing that's not the movies » (*PO* 15). Autrement dit, nous glissons vers ce qui n'est plus du ressort du film, vers ce qui est de l'ordre du « réel », les guillemets sont évidemment de mise ici. La transition semble toute trouvée puisque le récit central débute par les mots « The true life » (*PO* 17) offrant un lien serré, étroit et rigoureux entre ce qui précède et ce qui suit. Pourtant, si la continuité du mouvement est assurée, force est de constater aussi que l'échec du mouvement semble promis car dans la partie centrale, si la narration à proprement parler commence, là encore, le lecteur doit s'arrêter : « The true life is not reducible to words spoken or written, not by anyone, ever » (*PO* 17). Si, comme il est écrit, « Every lost moment is the life. It's unknowable except to us, each of us inexpressibly, this man, this woman » (*PO* 63), alors nous ne saurons rien. Le narrateur semble nous signifier que, quels que soient nos attentes, elles ne pourront être satisfaites, que nous devons nous préparer à ce que quelque chose manque, fasse défaut, qu'un inachèvement est à craindre et qu'il nous faudra, par conséquent, composer avec l'inexpliqué. Cet avant-goût d'indétermination sera bien entendu porté à son paroxysme avec la disparition de Jessie.

Il en va évidemment de même pour le seuil qui permet de passer de la fin du récit central à l'épilogue. Déterminé à ne pas laisser Elster seul dans sa maison et dans sa mélancolie, Finley décide de le ramener à New York chez Galina, la mère de Jessie. Lors du

detained ». Accès en ligne le 15 mai 2014. URL : <http://ccrjustice.org/learn-more/faqs/faqs%3A-what-are-ghost-detentions-and-black-sites>

voyage, il reçoit des appels d'un inconnu, « *BLOCKED CALLER* »¹²¹³, qui ne répond pas lorsque Finley décroche. Le récit finit ainsi, « I thought of my apartment, how distant it would seem even when I walked in the door. [...] I thought of the telephone ringing as I entered » (*PO* 100). C'est le téléphone comme outil de communication mais aussi comme accessoire dans le film qui relie le récit central au prologue. Le récit glisse cette fois du « réel » vers le film avec, au début du prologue, la première phrase, « Norman Bates, scary bland, is putting down the phone » (*PO* 101). Si nous nous en retournons au film, c'est que nous buttons une fois encore contre l'espace de la projection qui d'une certaine manière réfléchit l'écran du téléphone où toute communication est bloquée. Si les rouages sont ici inversés ils restent néanmoins toujours très bien huilés. Le mouvement extérieur entr'aperçu — il promettait de sortir le lecteur du carcan du musée, et, plus exigü encore, de la prison que l'installation vidéo suggère comme une mise en abîme — est annulé à la fois par l'illusion de l'ouvert par excellence, le désert¹²¹⁴, puisqu'il va se révéler être un lieu d'abduction qui plongera plus profondément Elster dans la prison de sa mélancolie, et par un retour dans les murs du musée, et inéluctablement dans l'espace claustrophobe du film.

24.6.2. Torture

« There was a man standing against the north wall » (*PO* 3). Telle est la première phrase de *Point Omega*. Anodine à la première lecture, cette phrase ou plutôt l'image qu'elle suscite, ne peut qu'évoquer les scènes abominables de torture dans la prison d'Abu Ghraib. Nous avons tous en tête l'image de cet homme debout, contre un mur, sur un socle, les bras en croix, la tête cagoulée, chaque main reliée à un fil électrique d'où lui parviendra le choc. Pour certains, cette image est avant tout une scène d'humiliation mais pour l'œil avisé, il s'agit bel et bien d'une scène de torture : « Names like *the crucifixion* or *Christ the Redeemer* can mean forced standing with arms extended (a positional torture) or suspension from the arms (a restraint torture) »¹²¹⁵. Ce qui ressort très distinctement de cette première scène, est l'abondance de négations¹²¹⁶ qui laisse entendre un espace de privation : il est impossible de s'asseoir, il est difficile de voir, il est impossible d'entendre. Une espèce de torpeur et de

¹²¹³ Peut-être est-ce là aussi un jeu de mot par lequel le présumé persécuteur se renverse en persécuté, celui dont les cris ont été étouffés, bloqués.

¹²¹⁴ Désert et prison ne s'opposent pas dans le roman : « Extinction was a current theme of [Elster]. The landscape inspired themes. Spaciousness and claustrophobia. This would become a theme » (*PO* 20). Pensant le rapport entre fini et infini, Blanchot invite au rapprochement entre désert et réclusion : « du fini qui est fermé, on peut toujours sortir, alors que l'infinie vastitude est la prison, étant sans issue », Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 131.

¹²¹⁵ Darius Rejali, *Torture and Democracy*, Princeton, Princeton University Press, 2007, p. 427.

¹²¹⁶ « barely », « hardly », « no seats », « not elevated », « lighted only » (*PO* 3).

lenteur se dégagent comme si le temps s'était arrêté. Le caractère lugubre de cet espace convoque l'image d'une salle où l'on conduirait un interrogatoire ou une scène de torture. Cette personne affaiblie ne saurait pas où elle se trouve, et son attente serait infinie. Ces supputations sont toutes sous-jacentes dans une phrase qui ne peut que frapper le lecteur : « a secluded room in which whatever was happening took for ever to happen » (PO 4). Il s'agit bien entendu de la temporalité achrone intrinsèque à la torture. Le fait qu'il faille rester debout — « There were no seats in the gallery » (PO 3)¹²¹⁷ — fait écho à un des traits du « positional torture », le « forced standing ». Les nombreuses références aux agents de sécurité du musée renforcent cette impression, comme d'ailleurs l'éclairage : « The gallery was cold and lighted only by the faint gray shimmer on the screen » (PO 3). La référence aux galeries du Modern Museum of Art par les mentions « the north wall » (PO 3), ou « the man went back to its place at the wall » (PO 4), puis « he went back to the wall » (PO 7), ce mur lexical contre lequel nous butons, participe de cette sensation d'être emmuré, comme l'est tout prisonnier, mais aussi, comme l'est Anthony Perkins à la fin du film d'Hitchcock lorsqu'il est cloîtré dans l'espace capitonné de sa cellule. Notre spectateur privilégié, celui qui nous offre ses yeux pour voir, est très souvent mentionné dans sa juxtaposition au mur, comme si le mur faisait partie de ce qu'il était. Si nous voyons à travers lui, ne sommes-nous pas nous-mêmes pris au piège ? De plus, lorsque l'image du film s'appesantit sur le visage d'Anthony Perkins, la référence au mur est convoquée à nouveau : « The man could count the gradations in the movement of Anthony Perkins' head. Anthony Perkins turns his head in five incremental movements rather than one continuous motion. It was like bricks in a wall » (PO 5).

D'autres éléments concourent à suggérer un climat de terreur et de torture. Le fait qu'il n'y ait pas de son¹²¹⁸ par exemple : « The film ran without dialogue or music, no soundtrack at all » (PO 4). La victime est plongée dans un environnement angoissant car inhabituel : « He understood completely why the film was projected without sound. It had to engage the

¹²¹⁷ Lire à ce sujet le chapitre 15 « Forced standing and other positions » de Darius Rejali, *Torture and Democracy*, op. cit., p. 316-334. Voir aussi les « stress positions » dans Alfred W. McCoy, *A Question of Torture*, op. cit., p. 124-125, 141.

¹²¹⁸ DeLillo a peut-être ici en tête ces sons qui ne sont pas perçus par l'oreille humaine mais qui causent néanmoins des dégâts à l'organisme. Cela semble cohérent si nous établissons un lien entre écran et technologie : « Low-tech noise, then, is common, and there is generally a marked preference among modern torturers for low-tech procedures. However, this is not what captures modern imagination. What captivates modern minds is high-tech noise. This includes placing subjects in boxes or rooms where they are bombarded with noise of all sorts from machines, or subjecting them to scientifically engineered noise that only machines can produce ("white noise"). It also includes noise that may not be heard by the human ear, but can cause serious bodily damage, what is called "high-intensity sound" or "infrasound". This is what known about high-technology noise in the twentieth century », Darius Rejali, *Torture and Democracy*, op. cit., p. 363.

individual at a depth beyond the usual assumptions, the things he supposes and presumes and takes for granted » (PO 7). Cette technique est très courante, et figure dans le manuel de la CIA sous l'appellation : « deprivation of sensory stimuli »¹²¹⁹. Cette idée doit être mise en parallèle avec la guerre contre l'Irak. En effet, Naomi Klein explique comment les premiers jours de cette guerre avaient pour but d'instiller la terreur chez les habitants en menant à l'échelle d'une capitale, Bagdad, les procédés de torture déjà expérimentés sur l'individu :

When the war began, the residents of Baghdad were subjected to *sensory deprivation on a mass scale. One by one, the city's sensory inputs were cut off; the ears were the first to go.*

On the night of March 28 2003, as US troops drew closer to Baghdad, the ministry of communication was bombed and set ablaze, as were four Baghdad telephone exchanges, with massive bunker-busters, cutting off millions of phones across the city. The targeting of the phone exchanges continued — 12 in total — until, by April 2, there was barely a phone working in all of Baghdad. During the same assault, television and radio transmitters were also hit, making it impossible for families in Baghdad, huddling in their homes, to pick up even a weak signal carrying news of what was going on outside their doors.

Many Iraqis say that the shredding of their phone system was the most psychologically wrenching part of the air attack. The combination of hearing and feeling bombs going off everywhere while being unable to call a few blocks away to find out if loved ones were alive, or to reassure terrified relatives living abroad, was pure torment. Journalists based in Baghdad were swarmed by desperate local residents begging for a few moments with their satellite phones or pressing numbers into the reporters' hands along with pleas to call a brother or an uncle in London or Baltimore. "Tell him everything is OK. Tell him his mother and father are fine. Tell him hello. Tell him not to worry." By then, most pharmacies in Baghdad had sold out of sleeping aids and anti-depressants, and the city was completely cleaned out of Valium.

Next to go were the eyes. "There was no audible explosion, no discernible change in the early-evening bombardments, but in an instant, an entire city of 5 million people was plunged into an awful, endless night," *The Guardian* reported on April 4. Darkness was "relieved only by the headlights of passing cars." Trapped in their homes, Baghdad's residents could not speak to each other, hear each other or see outside. Like a prisoner destined for a CIA black site, the entire city was shackled and hooded. *Next it was stripped*¹²²⁰.

Un autre paramètre de la torture suscité par l'installation de Gordon est la surprise : « no one entering seemed to know what to expect and surely no one expected this » (PO 6). La question de la surprise n'est autre qu'une euphémisation de ce que nous avons vu précédemment, à savoir la technique militaire dite « Shock and Awe ». C'est là aussi un élément calculé : « The manner and timing of arrest can contribute substantially to the interrogator's purpose. "What we aim to do is to ensure that the manner of arrest achieves, if

¹²¹⁹ « The more completely the place of confinement eliminates sensory stimuli, the more rapidly and deeply will the interrogatee be affected. Results produced only after weeks or months of imprisonment in an ordinary cell can be duplicated in hours or days in a cell which has no light (or weak artificial light which never varies), which is sound-proofed, in which odors are eliminated, etc.) », CIA, *Kubark Counterintelligence*, op. cit., p. 90.

¹²²⁰ Naomi Klein, *The Shock Doctrine*, op. cit., p. 334-335 (nous soulignons).

possible, surprise, and the maximum amount of mental discomfort in order to catch the suspect off balance and to deprive him of the initiative” »¹²²¹.

Si l'idée d'un parallèle entre la scène du prologue et les techniques tortionnaires ne nous convainc pas, l'épilogue finira de nous en convaincre en renvoyant ouvertement le spectateur et le lecteur à la souffrance et à l'épreuve du corps. Le spectateur anonyme décrit l'expérience ainsi : « a test of endurance and personal forbearance ». Il va même jusqu'à le comparer à une punition ou une sentence : « a kind of punishment » (*PO* 104). L'allusion à la torture est indéniable. Il est notamment question du « film's merciless pacing » (*PO* 5). Le corps est profondément éprouvé par le spectacle : « The fatigue he felt was in his legs, hours and days of standing, the weight of the body standing. Who would survive, physically and otherwise? Would he be able to walk out in the street after an unbroken day and night of living in this radically altered plane of time? » (*PO* 12). Puis le texte évoque la scène du meurtre sous la douche dans le film d'Hitchcock : « Standing in the dark, watching a screen. Watching now, the way the water dances in front of her face as she slides down the tiled wall reaching her hand to the shower curtain to secure a grip and halt the movement of her body toward its last breath » (*PO* 12). L'eau est là aussi une référence indirecte, à peine masquée, à la torture, notamment au « water boarding ». Le paragraphe se conclut sur la possibilité de quitter l'installation, et, implicitement, la torture. La sortie est certes possible mais la question qui se pose est celle des conditions de cette « libération » :

Would he walk out into the street forgetting who he was and where he lived, after twenty-four hours straight? Or even under the current hours, if the run was extended and he kept coming, five, six, seven hours a day, week after week, would it be possible for him to live in the world? Did he want to? Where was it, the world? (*PO* 13)

Même libérée, la victime paraît encore enchaînée à sa souffrance, aliénée.

Le renvoi aux briques et aux murs évoque l'espace claustrophobe de la torture déjà esquissé par la notion de « *rendition* » sur laquelle Elster a amplement disserté dans son essai philologique : « a coat of plaster applied to a masonry surface. From this he asked the reader to consider a walled enclosure » (*PO* 33). La référence aux briques renvoie en outre au projet filmique de Finley. Ce projet, filmer Elster, prend très vite, dans les explications qu'il en donne, l'allure menaçante d'une agression physique et verbale. À mesure que l'obsession de filmer Ester va grandissante — notamment son insistance sur l'arrière plan, « Up against the wall » (*PO* 45) — le projet ressemble de plus en plus à l'une des définitions à laquelle l'essai

¹²²¹ CIA, *Kubark Counterintelligence*, op. cit., p. 85.

de Elster sur « *Renditions* » donne lieu : « a walled enclosure in an unnamed country » (PO 33). Le film s'apparenterait alors pour Elster à une agression, à une apparition forcée, voire une violation qui de ce fait irait contre toute idée de liberté de parole si chère au projet filmique de Finley. En fait, Finley basculerait très rapidement dans ce qu'il faudrait qualifier de schéma de torture psychique¹²²², de « *surrender* ». Il s'agit d'extorquer des informations de quelqu'un peu enclin à les divulguer. Ceci est renforcé par l'expression « you talk, I shoot » (PO 46). Finley se retrouve par un renversement tel le persécuteur potentiel d'Elster, son bourreau¹²²³. Pourquoi ? Parce qu'il est à la recherche du bien, d'une vérité éthique et ce de manière inconditionnelle tout comme les États-Unis pensaient l'être lorsque fut lancée la guerre contre le terrorisme.

Le projet de Finley « Just a man and a wall »¹²²⁴ (PO 21) reproduit ou fait écho à l'œuvre du narrateur omniscient de la première page. En effet, ce narrateur nous rend témoin d'une scène qui annonce le projet de Finley comme à la fois une prolepse et la promesse d'une mise en abîme : « There was a man standing against the north wall » (PO 3) et « The man at the wall » (PO 4). Très vite nous nous apercevons que cet homme est lui-même en train de singer le personnage qui apparaît sur l'écran : « repeating, ever so slowly, the action of a figure on the screen » (PO 3). Le film dans sa technique même est déjà une figure de l'homme prisonnier circulant, comme un animal dans sa cage, autour du mur blanc de la projection. L'analogie avec le projet de Finley se poursuit avec la référence à Anthony Perkins qui dans la saccade de son image ralentie rappelle l'agencement des briques d'un mur : « It was like bricks in a wall, clearly countable » (PO 5). Elster d'une certaine manière

¹²²² « Torture is the systematic infliction of physical torment on detained individuals by state officials for public purposes, for confession, information, or intimidation », Darius Rejali, *Torture and Democracy*, op. cit., p. 35.

¹²²³ « The interrogator should remember that he and the interrogatee are often working at cross-purposes [...] because what he wants from the situation is not what the interrogator wants. The interrogator's goal is to obtain useful information — facts about which the interrogatee presumably has acquired information », CIA, *Kubark Counterintelligence*, op. cit., p. 11.

¹²²⁴ Le discours sur le projet du film contredit le film et son contenu : « Just a man and a wall » (PO 21). La volonté affichée de nudité et d'indigence du projet filmique de Finley — « barefaced, uncut » (PO 53) et « [no] interspersed combat footage or comments from others » (PO 20) — se heurtent dans le discours aux incessantes réponses de Elster : « What else? » (PO 21-22). C'est comme si Elster cherchait à démontrer que la nudité du support n'est jamais totale, que les commentaires sont inéluctables. Plus Finley doit argumenter et rendre compte de ses intentions à Elster, plus il semble retarder ce que précisément il vise, la parfaite adéquation du film et de son sujet. Autrement dit, le fait même d'en parler semble contredire doublement l'objet du film : 1) d'une part faire parler Elster uniquement. En effet, le film se veut un portrait d'Elster — encore un autre paradigme des « renditions » — « You're the film » (PO 45). Pourtant Finley s'inclut dans le projet : « The one we erect, you and I » (PO 45) et ne s'efface jamais totalement de ce dernier. 2) D'autre part, le fait même d'en parler montre que le tournage n'aura pas lieu, comme si parler retardait inexorablement le film.

est également pris au piège lorsque sa fille disparaît¹²²⁵ sans explication et vient déréguler plus encore la notion de temporalité mais aussi celle d'espace car la question en filigrane qui ne cesse de se poser est « Où est-elle ? ». La question se pose également par rapport au contexte de la guerre en Irak et de ses lieux, et notamment la référence dans le roman aux « black sites, third-party states » (*PO* 34). Ce terme militaire renvoie aux lieux secrets où l'armée américaine conduit des opérations secrètes où la torture est systématique, le tout sous le regard complice du pays accueillant ces infrastructures illégales. Il y a bien une volonté de la part de DeLillo de relier la disparition de Jessie aux exactions de la guerre non pas perpétrées par Elster, mais néanmoins approuvées par lui : « A man who still believes in the righteousness of the war, his war » (*PO* 54). D'ailleurs le choix d'un lieu comme le désert¹²²⁶ — un des lieux privilégiés des romans de DeLillo¹²²⁷ — n'est pas anodin. Le désert mojave californien d'Anza-Borrego (*PO* 61) se superpose ici au désert irakien, forçant ainsi la rencontre de l'événement (inter)national de la guerre entre les États-Unis et l'Irak avec l'événement personnel de la disparition.

Le désert, en tant qu'espace, s'il n'abolit guère l'idée même de lieu, concourt pertinemment à sa problématisation. Il est pour ainsi dire suspendu entre deux lieux : il est tendu entre un espace indéterminé et un espace nié : « somewhere south of nowhere » (*PO* 16). Peut-être cet espace intermédiaire préfigure-t-il cette suspension de l'action et du sens au cœur du roman ? Dans l'intervalle du secret et de l'indétermination, le désert convoque *de facto* l'autre espace interstitiel, ce « black site » dont la noirceur fait tout autant référence à son caractère spectral qu'à son caractère funeste. Il s'agit bien entendu du « no man's land » (Agamben) qu'incarne le camp de prisonniers américain de Guantánamo. Outre sa situation géographique (Cuba) qui d'emblée soulève des questions de légitimité et de souveraineté — Worthington n'hésite pas à parler de « territorial anomaly »¹²²⁸ —, le camp de

¹²²⁵ La disparition de Jessie modifie le rapport entre les deux hommes. C'est une fois qu'ils ne sont plus que deux dans la maison que le duo otage/bourreau peut fonctionner : « there are some clear similarities with the kind of relationships that necessarily develop between a hostage and a captor; in the way that both become dependent on one another, for all sorts of reasons (food, heat, communication), but also, that they need one another, however temporally, in order to identify themselves as human beings », Douglas Gordon, *Déjà-vu. Questions & Answers. Volume 1, 1992-1996*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2000, p. 125.

¹²²⁶ Nous renvoyons le lecteur au sous chapitre intitulé « Le passage au désert » de la thèse de Florian Treguer, « Représentation critique et statut du signe », *op. cit.*, p.128-148.

¹²²⁷ « The desert features in nearly all of DeLillo's novels as a sort of "end zone" of meaning — silent, non-human, absolute, ultimate », Tony Tanner, « Don DeLillo », *art. cit.*, p. 203.

¹²²⁸ « A territorial anomaly, leased from Cuba since 1903, Guantánamo was specifically chosen as a prison for those captured in the "War on Terror," because it was presumed to be beyond the reach of the American courts », Andy Worthington, *The Guantánamo Files: The Stories of the 774*, Londres, Pluto Press, 2007, p. xii. Voir également Alfred W. McCoy, *A Question of Torture*, *op. cit.*, p. 114.

Guantánamo cristallise l'enchevêtrement complexe qui existe entre l'état d'urgence précipité par le 11 septembre et les répercussions topographiques que cet état engendre :

En vérité, l'état d'exception n'est ni extérieur ni intérieur à l'ordre juridique et le problème de sa définition concerne un seuil ou une zone d'indistinction, où l'intérieur et extérieur ne s'excluent pas, mais s'indéterminent. [...] En tous cas, la compréhension du problème de l'état d'exception présuppose une détermination correcte de sa localisation (ou de sa délocalisation). Comme nous le verrons, le conflit sur l'état d'exception se présente essentiellement comme une dispute sur le *locus* qui lui revient¹²²⁹.

La référence à Guantánamo est à peine dissimulée : « [Elster] was beginning to resemble an x-ray » (*PO* 96). Camp X-Ray¹²³⁰ est en effet l'autre nom de Guantánamo, nom qui, paradoxalement, trahit indécemment une transparence qu'il refuse d'incarner. Ce camp incarne en réalité l'état d'exception ainsi que les secrets que sa mise en place nécessite. Personne mieux que Dick Cheney, alors Vice-président du gouvernement de George W. Bush, n'a formulé ce secret forcé. Il expliquait à l'animateur Tim Russert lors d'une interview accordée à NBC le 16 septembre 2001 :

We also have to work, though, sort of the *dark side*, if you will. We've got to spend time in the shadows in the intelligence world. A lot of what needs to be done here will have to be done quietly, without any discussion, using sources and methods that are available to our intelligence agencies, if we're going to be successful. That's the world these folks operate in, and so it's going to be vital for us to use any means at our disposal, basically, to achieve our objective¹²³¹.

Guantánamo et ses détentions indéfinies ne sont que la partie émergée d'un système plus important qui œuvre dans l'ombre — « the dark side » — cet espace interstitiel problématique : « l'état d'exception représente l'inclusion et la saisie d'un espace qui n'est ni en dehors ni en dedans [...] Être en dehors tout en appartenant »¹²³². Un système plus vaste, disions nous, qui inclut les « black sites » (*PO* 34), c'est-à-dire les prisons secrètes de la CIA (« ghost prisons »)¹²³³ localisées hors du territoire américain. Qui dit prison secrète dit nécessairement « “ghost” prisoners »¹²³⁴ ou « ghost detainees »¹²³⁵ c'est-à-dire des prisonniers non recensés dans des prisons secrètes ou connues comme par exemple Abu Ghraib en Irak.

¹²²⁹ Giorgio Agamben, *État d'exception*, op. cit., p. 43.

¹²³⁰ Andy Worthington, *The Guantánamo Files*, op. cit., p. xii.

¹²³¹ Nous soulignons. Accès en ligne le 10 juillet 2014. URL : <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/vicepresident/news-speeches/speeches/vp20010916.html>

¹²³² Giorgio Agamben, *État d'exception*, op. cit., p. 61.

¹²³³ McCoy n'hésite pas à parler de « gulag », Alfred McCoy, *A Question of Torture*, op. cit., p. 116, 117, 125.

¹²³⁴ Andy Worthington, *The Guantánamo Files*, op. cit., p. 241.

¹²³⁵ Alfred McCoy, *A Question of Torture*, op. cit., p. 116, 132.

24.6.3. Voyeurisme, harcèlement, surveillance

La torture et la terreur ne peuvent faire l'économie de l'élément technologique, qui, autrefois principalement réservé aux diverses armes de destruction — la bombe en premier chef — inclut désormais plus que jamais les modes de surveillance en tout genre dont le dernier en date est probablement le drone, à moins qu'il n'ait été dépassé par les scandales de la NSA et l'affaire Snowden. Il émane de *Point Omega* un puissant sentiment d'oppression, et ce dès la première page. Tout commence par l'image d'un homme acculé : « There was a man standing against the north wall, barely visible » (PO 3) ; ou l'image d'un homme qui peut-être nous veut du mal ; ou alors, peut-être nous suit-il ? Quoi qu'il en soit, nous sommes dans la position de celui qui voit, le voyeur mais qui est aussi vu par cet homme caché. S'ébauche donc en une ligne tout un jeu de pouvoir, un rapport de force établissant clairement une dialectique de dominant et de dominé, de victime et de bourreau.

Le motif de la surveillance dans *Point Omega* va de pair avec celui du voyeurisme. Les références liées à l'activité de voir/regarder sont nombreuses¹²³⁶. Tout le monde se souvient de Norman Bates dans *Psycho* déplaçant le cadre pour observer Marion Crane se déshabiller dans la salle de bain. C'est bien Hitchcock, qui le premier dans son film, convoque ce motif. Le *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon ne pouvait ignorer cette dimension¹²³⁷. Nous constatons, par ailleurs, une mise en abîme du voyeurisme puisque le lecteur regarde la personne anonyme dans le musée qui elle-même regarde les acteurs du film d'Alfred Hitchcock¹²³⁸. Notre position de lecteur-voyeur nous est clairement signifié par le narrateur hétérodiégétique : « Anthony Perkins wrapped in a blanket, the eyes of Norman Bates, the face coming closer, the sick smile, long implicating look, *the complicit look at the person out there in the dark, watching* » (PO 107) (nous soulignons). Si nous sommes cette personne de l'ombre, qu'est-ce qui nous différencie du premier personnage du récit : « There was a man

¹²³⁶ Voir à ce sujet Noëlle Batt, « Fiction, Narration, Composition esthétique. Ou chercher la vérité de l'œuvre littéraire ? *Point Omega* de Don DeLillo », *Théorie – Littérature – Enseignement* 28 : *La vérité en fiction*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris 8, 2012, 109-121, p. 119.

¹²³⁷ « The film, as Hitchcock himself said in conversation with François Truffaut, “allows the audience to become a Peeping Tom.” Gordon’s slowed-down version exploits this voyeuristic tendency and overlays it with a physical involvement that only strengthens the way in which the viewer is implicated in what unfolds. Since the viewer is able to walk around the screen, see the projection from both sides and become aware of the manipulation to which the material has been subjected, the images are more approachable than they appear in the cinema. They are therefore closer to one’s experience of and physical involvement with them via the domestic video recorder, while existing on a scale that surrounds and dominates the viewer, who is effectively suspended in a relentless present », Kathryn M. Brown, *Douglas Gordon, op. cit.*, p. 26.

¹²³⁸ « Some would aver that Hitchcock says all that needs saying about the problematics of “the gaze,” but DeLillo places the voyeuristic act within its own catenary: his reader watches a watcher watching Norman Bates watch Marion Crane », David Cowart, « The Lady Vanishes », art. cit., p. 43.

standing against the north wall, barely visible » (PO 3) ? Incidemment, un autre voyeur est sous-entendu, l’auteur ou l’artiste, à moins que cela ne soit Dennis.

La mise en abîme du voyeurisme se poursuit dans la diégèse. En effet, James Finley lorgne sur la vie de Jessie d’un œil que nous pourrions aisément qualifier de voyeuriste dans la mesure où il tente de la voir sans être vu : « I opened her bedroom door and looked several times » (PO 49). La position de victime potentielle de Jessie naît aussi de son association avec Marion Crane interprétée par Janet Leigh. Les échos sont nombreux : « Janet Leigh in the detailed process of not knowing what is about to happen to her » (PO 10) et c’est Finley qui parle : « I found it disturbing to watch [Jessie], knowing that she didn’t feel watched » (PO 60). La salle de bain que Finley et Jessie partagent est maintes fois mentionnée invitant le lecteur à poursuivre le lien. Le passage le plus éloquent à ce sujet est le suivant :

The bathroom door was open, midday, and Jessie was in there, barefoot, wearing a T-shirt and briefs, head over the basin, washing her face. I paused at the door. I wasn’t sure whether I wanted her to see me there. *I didn’t imagine* walking in and standing behind her and leaning into her, didn’t see this clearly, my hands slipping under the T-shirt, my knees moving her legs apart so I could press more tightly, fit myself up and in, *but it was there in some tenuous stroke of the moment, the idea of it*, and when I moved away from the door I made no special effort to leave quietly. (PO 55) (nous soulignons)

DeLillo entretient ainsi le doute sur les motivations de Finley envers Jessie et nous enjoint, ne serait-ce qu’une seule seconde, à considérer « Anthony Perkins as Norman Bates » (PO 11, 116) pour le reformuler en un « Anthony Perkins as Norman Bates as James Finley ». Nous pourrions continuer « ... as the man at the wall » car lui aussi, l’idée lui a traversé l’esprit : « He imagined turning and pinning her to the wall with the room emptied out except for the guard who is looking straight ahead, nowhere, motionless, the film still running, the woman pinned » (PO 112). Même si le récit montre que Finley n’est pas coupable, il n’en demeure pas moins vrai que la relégation du lecteur au rôle de voyeur à ses côtés est effective, tout comme d’ailleurs, la suspicion, aussi fugace ait-elle été.

Jessie, nous l’avons dit, ne vient pas rejoindre son père dans le désert d’elle-même. Sa mère Galina l’envoie (PO 58) car elle pense que sa fille est en danger. En effet, un homme, dont l’identité est incertaine, la harcèle en passant des coups de téléphone sans jamais dire un mot à l’autre bout du fil, « Nobody is speaking » (PO 85), et sans jamais révéler son numéro de téléphone. Ne sachant que son prénom, Finley le nomme « Dennis X » (PO 93). Selon Galina, Jessie est sortie avec cet homme. Finley pense que la police doit suivre cette piste (PO 93). Autre fait important, Dennis est très souvent mentionné comme « BLOCKED

CALLER » à cause de l'identité masquée qui s'affiche à chacun de ses appels. Le personnage principal du prologue et de l'épilogue a bel et bien rencontré Jessie, cela ne fait aucun doute¹²³⁹. Et le roman sans jamais établir de lien avéré entre le personnage anonyme et Dennis, nous pousse toutefois à considérer cette hypothèse. D'abord en le rattachant à la figure de Norman Bates. À la fin du chapitre 4, Finley reçoit un appel masqué : « No response. I said yes, glancing at the screen. BLOCKED CALLER. I said yes, hello, speaking louder. No response » (PO 99). Finley s'attend à recevoir un autre coup fil chez lui : « I thought of the telephone ringing as I entered » (PO 100). S'ouvre alors l'épilogue *Anonymity 2* : « Norman Bates, scary bland, is putting down the phone » (PO 101). La jonction du texte et de l'épilogue amalgame dans la lecture psychopathe et interlocuteur masqué (« BLOCKED CALLER »).

Qu'est-ce qui concrètement permet d'incriminer Dennis ? Pouvons-nous objectivement reconnaître un tueur ? Pire, pouvons-nous identifier un terroriste ? Norman Bates portait-il sur lui les traces de sa folie ? L'appel masqué est-il une raison suffisante pour douter des intentions de quelqu'un ? Rien ne nous assure que Dennis et le « BLOCKED CALLER » sont une seule et même personne¹²⁴⁰. C'est précisément le genre de questions que DeLillo nous invite, non pas à élucider, mais à poser dans un climat régi par une suspicion généralisée favorisée par le *USA Patriot Act of 2001*. C'est ce texte en effet qui nous vient à l'esprit lorsque Finley se demande : « Was there legal cause to trace the phone calls ? » (PO 93). Cette question brûlante est évoquée sur le ton de la plaisanterie lors d'un dialogue entre Elster et Finley qui cherche à gauger le sérieux de la menace :

Her mother sent her. This has to mean something.
 [...] yes, it means something. But she's also crazy. She's a completely manic individual who exaggerates everything.
 The guy is not a stalker. Nothing like that.
 Christ, no, not a stalker, I hate the word. Maybe perhaps persistent, that's all. Or stutters. Or has one brown eye and one blue eye. (PO 58)

Les clichés vont bon train ici. Mais le fond du problème reste la limite. À quel moment l'insistance devient-elle harcèlement ? Le *Patriot Act*, élément déterminant d'« une généralisation sans précédent du paradigme de la sécurité comme technique normale de gouvernement »¹²⁴¹, favorise et accélère ce basculement du premier au deuxième terme. Par

¹²³⁹ Si DeLillo maintient l'anonymat, il sème néanmoins des preuves irréfutables.

¹²⁴⁰ Finley se demande d'ailleurs : « I was thinking someone's returning my call. That's all it was, all it could be, someone I knew returning my call of last evening or earlier this morning, friend, colleague, landlord, weak signal, failed transmission » (PO 100).

¹²⁴¹ Giorgio Agamben, *État d'exception*, op. cit., p. 29.

ailleurs, la description physique (yeux, démarche) est posée comme cela même qui trahit les agissements d'une personne qui n'a pas tout sa tête, toute sa raison. Dennis devient lui aussi une figure du double, il est « Anthony Perkins as Norman Bates as Dennis X » d'une certaine manière. Il est le psychopathe, l'aliéné que l'État doit enfermer¹²⁴².

Nous ne savons, en définitive, que très peu de choses sur Dennis, pour ne pas dire rien du tout. Nous ne sommes même pas certains de son prénom. Est-il responsable de la disparition de Jessie ? Il nous est impossible de le dire et DeLillo joue de cette impossibilité, de ces doutes qui pèsent sur lui car ils mettent en jeu les propres doutes de chaque Américain face à son voisin dans l'atmosphère de suspicion et de patriotisme exacerbés de l'après 11 septembre. Comment juger du « potentiel » d'un autre à être terroriste sans se tromper ? C'est toute la question de la suspicion telle qu'elle est installée par le climat à la fois de la terreur et, de ce qui doit y mettre fin, la contre-terreur. Dennis est au fond le terroriste en puissance, l'homme « jugé dangereux » : « They have to be “deemed dangerous,” but the “deeming” is not [...] a judgment that needs to be supported by evidence, a judgment for which there are rules of evidence »¹²⁴³. Le parallèle avec les *detainees* de Guantánamo est encore une fois inévitable : « [The] act of “deeming” takes place in the context of a declared state of emergency in which the state exercises prerogatory power that involves the suspension of law »¹²⁴⁴.

24.7. Conclusion

En instillant le doute par le brouillage des identités¹²⁴⁵ et nous plaçant en position de spectateur-voyeur, le récit nous implique dans un dispositif narratif imitant les effets de la terreur d'État. Nous pouvons dire le récit reproduit de manière sournoise et efficace les procédés totalitaires qu'il veut par ailleurs dénoncer. Il parvient ainsi à nous rendre complice malgré nous tout en proposant dans le même temps de nous désolidariser de ces formes latentes et souterraines de terrorisme. Plus que complice, Elster acquiesce devant la contre-

¹²⁴² « The terrorists are *like* the mentally ill because their mind-set is unfathomable, because they are outside of reason, because they are outside of “civilization,” if we understand that term to be the catchword of a self-defined Western perspective that considers itself bound to certain versions of rationality and the claims that arise from them », Judith Butler, *Precarious Life*, *op. cit.*, p. 72.

¹²⁴³ Judith Butler, *Precarious Life*, *op. cit.*, p. 71.

¹²⁴⁴ *Ibid.*, p. 59.

¹²⁴⁵ « [The man against the wall] watched two men enter, the older man using a cane and wearing a suit that looked traveled in, his long white hair braided at the nape, professor emeritus perhaps, film scholar *perhaps*, and the younger man in a casual shirt, jeans and running shoes, the assistant professor, lean, a little nervous » (*PO* 7-8) (nous soulignons).

attaque américaine aveugle face au terrorisme légitimant *de facto* une autre forme de terrorisme, le terrorisme d'État quand bien même ce dernier répond au nom de *contre-terrorisme*. L'excès de théorisation dont la facticité est maintes fois soulignée n'est en réalité qu'une façade qui a pour but ultime de dissimuler la vérité : « Remember, intellectuals internalize the conception that they have to make things complicated. Otherwise what are they around for? [...] How complicated is it to understand the truth or to know how to act? »¹²⁴⁶. En tant que figure de l'intellectuel, Elster se voit alors discrédité puisqu'il est complice d'un système qui cautionne la terreur. À la fin du récit central, Elster, qui avait embrassé le mensonge tout comme le système qu'il représentait dans ses fonctions d'intellectuel de guerre, semble de plus en plus incapable de contenir ce qu'il a refoulé. La vérité est dissimulée en lui, figure du pouvoir en place — « power already knows the truth »¹²⁴⁷. À bout, Ester finit par expulser le mensonge hors de lui, mensonge qui prend la forme d'une sécrétion répugnante et encombrante :

he started coughing and gasping, struggling to bring up phlegm. I thought he might choke. The road was tight and steep, guardrail at the edge, and there was nothing for me to do but keep going. He ejected the mess finally, hawked it up and spewed it into his open hand. Then he looked at it wobbling there and so did I, briefly, a thick stringy pulsing thing, pearly green. There was no place to put it. I managed to yank a handkerchief out of my pocket and toss it over. I didn't know what he saw in that handful of mucus but he kept looking. (PO 97)

Parallèlement à cette image d'une vérité mise à jour, le comportement de Finley montre les dégâts d'une politique de mensonge et de suspicion. L'obsession vis-à-vis de l'inconnu Dennis montre combien le climat de suspicion installé par le terrorisme de l'état d'exception façonne des comportements prônes à la délation et à la vengeance.

Soulignons enfin que c'est Jessie qui évoque le plus adéquatement le contexte historique du roman. Sa disparition rejoue à l'échelle intime la politique internationale de la contre-terreur avec son lot d'« extraordinary renditions », de séquestrations et de tortures. Autrement dit, Jessie incarne « l'effet boomerang » d'une politique condamnée à se retourner contre son instigateur. Happée par l'inconnu, Jessie erre dans le *no man's land* de l'état d'urgence. Si nous savons qu'il n'y a pas de *detainees* américains à Guantánamo, la disparition de Jessie pourrait signifier que c'est là une éventualité à laquelle il faut désormais s'habituer. Cette disparition et les répercussions répressives qu'elle entraîne symboliquement sur Elster autorisent la lecture suivante : le système tel qu'il est, dans l'illégitimité même de

¹²⁴⁶ Noam Chomsky, *Imperial Ambitions*, op. cit., p. 64.

¹²⁴⁷ Noam Chomsky, *Power and Terror*, op. cit., p. 107.

son statut juridique inexistant et dans l'arbitraire de son mécanisme aveugle, n'épargne personne, pas même le citoyen ou la citoyenne américain(e) :

The administration has now claimed the right to round up people here, including American citizens, place them in confinement indefinitely without access to families and lawyers, and to hold them without charges until the president decides that the "war against terror," or what he wants to call, is over. It's astonishing. The government is claiming the right to strip people of their fundamental right of citizenship if the attorney general merely *infers* — he doesn't have to have any evidence that the person is involved somehow in actions that might be harmful to the United States¹²⁴⁸.

L'événement-Jessie c'est, en puissance, l'événement indéfini d'une détention indéfinie dans un lieu indéfini.

Point Omega est plus que jamais un récit politique. Le roman s'attache à mettre en scène les rouages de la contre-terreur pour montrer en quoi cette dernière peut se résumer à une forme de terreur dissimulée. DeLillo rappelle qu'« écrire de la fiction est une façon de contredire les fictions d'État »¹²⁴⁹. Une des fictions, un de ses mensonges éhontés a été trahi par un représentant majeur de l'État. Il s'agit du Secrétaire d'État à la Défense Donald Rumsfeld qui répondait à un journaliste :

Reports that say that something hasn't happened are always interesting to me, because as we know, there are *known knowns*; there are things that we know that we know. We also know there are *known unknowns*; that is to say we know there are some things we do not know. But there are also *unknown unknowns*, the ones we don't know we don't know. And if one looks throughout the history of our country and other free countries, it is the latter category that tend [*sic*] to be the difficult ones¹²⁵⁰.

Malgré la confusion du message au premier abord, le mot de Rumsfeld comporte une certaine logique irréfutable. Mais cette logique n'a pas été poussée jusqu'au bout selon Žižek qui recense une quatrième catégorie :

What he forgot to add was the crucial fourth term: the "unknown knowns," the things we don't know that we know — which is precisely, the Freudian unconscious, the "knowledge which doesn't know itself," as Lacan used to say. If Rumsfeld thinks that the main dangers in the confrontation with Iraq were the "unknown unknowns," that is, the threats from Saddam whose nature we cannot even suspect, then the Abu Ghraib scandal shows that the main dangers lie in the "unknown knowns" — the disavowed beliefs, suppositions and obscene practices we pretend not to know about, even though they form the background of our public values¹²⁵¹.

¹²⁴⁸ Noam Chomsky, *Imperial Ambitions*, *op. cit.*, p. 37.

¹²⁴⁹ Nelly Kaprielian, « Don DeLillo », *art. cit.*

¹²⁵⁰ Ces paroles de Donald Rumsfeld ont été prononcées le 12 février 2002 (nous soulignons). Accès en ligne le 30 juillet 2014. URL : <http://www.defense.gov/transcripts/transcript.aspx?transcriptid=2636>. Le dialogue avec les journalistes est reproduit dans Errol Morris (director), *The Unknown Known: The Life and Time of Donald Rumsfeld*, History Films, 2013.

¹²⁵¹ Slavoj Žižek, « What Rumsfeld Doesn't Know That He Knows About Abu Ghraib », *In These Times* (21 mai 2004). Accès en ligne le 28 juillet 2014. URL : <http://www.lacan.com/zizekrumsfeld.htm>

La catégorie que Žižek sauve de l'oubli trouve sa meilleure expression avec *Point Omega*. Ce récit est bel et bien la mise en scène d'une nescience maquillée qui, à force de mentir, trahit progressivement sa présence et remonte à la surface de la conscience. DeLillo expose donc la terreur et le mensonge d'État, le « côté obscur » que mentionnait Dick Cheney, en feignant de ne rien voir. La fiction est le piège tendu aux fictions-pièges de l'État.

C'est en faisant éprouver insidieusement la terreur au lecteur par un récit claustrophobe et tortionnaire que le récit peut espérer la dénoncer. C'est pourquoi nous pouvons dire que le récit, en ayant recours aux méthodes et au *modus operandi* du système, porte en lui les germes de la contestation. La présentation du texte *en tant qu'événement* offre une entrée fertile pour mettre à jour les procédés de systématisation et de totalisation imposés par la terreur et proposer en retour les moyens d'une résistance que formule un contre-événement.

CHAPITRE 8 — ÉVÉNEMENT ET TEXTE

Nous touchons à présent à une phase cruciale de ce travail de recherche puisque nous proposons de conjuguer de la manière la plus intriquée qui soit les termes d'*événement* et de *texte*. Nous souhaitons mettre en lumière la dimension performative du texte en montrant comment le récit fait barrage à la terreur en se présentant *à rebours* de l'événement terroriste. À l'endroit de la multiplicité et de l'hétérologie que l'événement terroriste s'efforce de contenir et d'anéantir, le texte delillien tend à redéployer le sens et à ouvrir un dialogisme là où la terreur promettait d'installer un monologisme. Il s'agira, en outre, de montrer comment la dimension performative du récit delillien est ici double : elle relève d'abord d'un travail de construction de sens pour les personnages et pour le lecteur mais elle relève aussi d'un événement de texte à part entière que nous pouvons entendre comme un *contre-événement*.

25. « BAADER-MEINHOF » : LA TERREUR NÉGOCIÉE

25.1. Introduction

Comme pour *Point Omega*, la terreur de « Baader-Meinhof » provient de l'articulation du terrorisme politique à une terreur plus intime. Et comme pour lui, cette terreur n'est pensable qu'à moins de lui opposer son double : la contre-terreur. Mais le risque encouru dans

la nouvelle est le même rencontré dans le roman : la contre-terreur menace toujours d'être transposée en une autre terreur. Il y a en effet toujours le risque de recourir à la terreur pour contrecarrer la terreur. « Baader-Meinhof » contient à la fois le piège de la terreur-en-tant-que-contre-terreur et la promesse de la contre-terreur. Nous avons vu précédemment que la force de ce texte provenait de sa capacité à créer une zone intermédiaire d'indétermination où il devenait possible de négocier la terreur. Nous montrerons comment cette négociation s'inscrit dans des considérations éthiques.

25.2. Savoir et ne pas savoir

La relation qui s'installe entre les deux protagonistes anonymes est une relation de pouvoir qui pourrait être qualifiée d'unilatérale puisque le pouvoir est l'affaire de l'homme uniquement.¹²⁵² La volonté de maîtriser l'autre, de le circonscrire abusivement de l'extérieur se met en place de diverses manières. D'abord, le physique de l'homme suggère d'emblée une oppression et une domination puisqu'il est imposant et occupe, littéralement, l'espace : « He took up space, a tall broad man with a looseness about him, something offhand and shambling » (BM 80 ; TAE 110). Une forme de théâtralisation concourt à aggraver la propension de cet homme à contenir et asservir la femme. L'homme joue un rôle et ce faisant, en assigne un à son interlocutrice : « 'You're supposed to say, 'Who are you?' » (BM 80 ; TAE 111). Il l'a enfermée dans un script : « He said, 'That's your line. 'Who are you?' I set you up beautifully and you totally miss your cue' » (BM 80 ; TAE 112). Comme si le musée était strictement réservé aux spécialistes, il consigne la femme à un archétype réducteur : « 'You're a grad student. Or you teach art', he said » (BM 78 ; TAE 107). Malgré ses réponses, il reviendra à la charge quelques pages plus loin. Son interprétation ne s'arrête pas là puisqu'il n'hésite pas à prendre la parole à sa place et à lui dicter ses répliques : « 'You want me to shut up. Shut up, Bob. Only my name's not Bob' » (BM 78 ; TAE 108).

L'échange entre l'homme et la femme prend parfois des allures d'interrogatoire. On remarque par exemple que c'est toujours lui qui pose des questions, et elles sont nombreuses. DeLillo renforce le sentiment d'harcèlement psychologique par des brouillages syntaxiques. Notamment lorsque l'homme répond : « 'How else could it end ? Tell the truth,' he said. 'You teach art to handicapped children' » (BM 80 ; TAE 110). La force de l'injonction « Tell the

¹²⁵² Pour une analyse de la question du *gender*, se reporter à l'article de Karin L. Crawford, « *Gender and Terror in Gerhard Richter's October 18, 1977 and Don DeLillo's "Baader-Meinhof"* », *New German Critique* 36.2 107 (2009), 207-230.

truth » est redoublée par sa position médiane puisqu'elle peut s'appliquer à la fois à ce qui précède (c'est-à-dire le premier segment qui a trait à la peinture et à la bande à Baader) et à ce qui suit (à savoir ce qui a trait à la situation d'énonciation). La vérité, une vérité interprétative, un aveu, voilà ce que l'homme prétend rechercher pour à la fois octroyer de force un sens univoque aux œuvres picturales, et faire accoucher cette femme d'une lecture monologique qui abonde dans le sens de la sienne. Son interprétation des tableaux est monosémique. Il n'y a pas d'investissement de sa personne dans la contemplation, et inversement, le tableau ne provoque rien en lui ; c'est pourquoi il reste hermétique aux pouvoirs des peintures et est totalement insensible : « I don't feel anything » (BM 80 ; *TAE* 109). Par ailleurs, le simple fait que les œuvres soient en noir et blanc semble leur ôter toute légitimité à présenter ou représenter quelque chose qui ferait sens : « He said, 'No color. No meaning' » (BM 80 ; *TAE* 110).

Il n'y a pas, pour lui, d'entre-deux possible car cela irait à l'encontre de toute stabilisation autoritaire du sens, et de toute entreprise de maîtrise. Il veut clore et figer le sens pour évacuer la moindre trace de doute. L'homme raisonne en termes de pouvoir et d'expertise. S'il a du mal à « décrypter » les tableaux, il met cela sur le compte du savoir, et non pas du ressenti : « "You need special training to look at these pictures. I can't tell the people apart" » (BM 78 ; *TAE* 107). C'est la raison pour laquelle il cherche inexorablement à enfermer la femme dans une position d'expertise qui expliquerait pourquoi elle est au musée et pourquoi elle parvient à telle ou telle lecture : « "You teach art. Or you're a grad student" » (BM 78 ; *TAE* 107). Pour la femme, il suffit de faire l'effort de regarder : « "Yes, you can. Just look. You have to look" » (BM 78 ; *TAE* 107).

À la première lecture, son avis sur les tableaux semblent s'en tenir aux faits, c'est-à-dire à la présentation des deux morts possibles :

"I'm trying to think what happened to them."
 "They committed suicide. Or the state killed them."
 "He said, 'The State.' Then he said it again, deep-voiced, in a tone of melodramatic menace, trying out a line reading that might be more suitable" [...]
 "They made an agreement, don't you think?"
 "Some people believe they were murdered in their cells."
 "A pact. They were terrorists, weren't they? When they're not killing other people, they're killing themselves." (BM 78 ; *TAE* 106)

Pourtant, le recours à une voix autre que la sienne — procédé qui participe de la théâtralisation dont nous parlions précédemment : « He said [marriage] in a modified version of the baritone rumble he'd used earlier for 'the state' » (BM 80-81 ; *TAE* 113) — minimise,

puis annule ce qui nous était présenté comme une alternative. Le ton parodique et théâtral qu'il utilise trahit son incrédulité face à une éventuelle implication de l'État dans le meurtre de ces prisonniers. Il ne pense pas qu'une machination de l'État puisse être possible. Il croit en réalité que les détenus se sont suicidés et fonde son analyse non pas sur les faits qui, comme nous le rappelons, sont équivoques¹²⁵³, mais sur le concept figé que le terme « terroriste » est censé recouvrir, sur une tautologie en somme.

Les éléments qui permettent d'analyser le comportement de l'homme tendent à souligner son affiliation, pour ne pas dire son adhésion aveugle, à un exercice autoritaire de la maîtrise, de l'hégémonie et du contrôle au sens où on le dirait d'un État policier, totalitaire. Aussi l'homme semble-t-il être le porte-parole d'un certain discours extrémiste de l'État, et glisse lentement du rôle de policier¹²⁵⁴ qui prévient les dérapages et les sorties de l'ordre établi — ici, le doute de la femme — vers celui du terroriste qui viole l'intimité d'un individu en provoquant la terreur. Au vu de ce portrait, il est difficile d'imaginer que DeLillo n'ait pas lu ce texte de Richter :

[T]here's something else that puts an additional fear into people, namely that they themselves are terrorists. And that is forbidden. So this terrorism inside all of us, that's what generates the rage and fear, and that's what I don't want, any more than I want the policeman inside myself — there's never just one side to us. We're always both: The State and the terrorist¹²⁵⁵.

Lorsque la femme lui rappelle que l'heure du rendez-vous de son entretien d'embauche est à trois heures, il s'empresse de la corriger « 'Three thirty.' » et ajoute : « But that's a long way off. That's another world, where I fix my tie and walk in and tell them who I am' » (BM 80 ; TAE 111). À la lumière de ce que dit Gerhard Richter, les propos, faussement anodins, de l'homme sont édifiants. S'il y a deux mondes, peut-être y-a-t-il deux hommes, parmi lesquels un terroriste *in potentia* ?

¹²⁵³ Robert Storr, *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 28.

¹²⁵⁴ Pour Borchardt-Hume, « les images d'Ensslin, *Confrontations* [sont] [(l)une confrontation dans laquelle le spectateur occupe la position de l'État incarné par la police[]] », Achim Borchardt-Hume, « "Dreh dich nicht um" : Ne te retourne pas. Les peintures de Richter de la fin des années 1980 », *Gerhard Richter. Panorama. Une rétrospective*, Sous la direction de Mark Godfrey et Nicholas Serota avec Dorothee Brill et Camille Morineau, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2012, 162-175, p. 166.

¹²⁵⁵ Ulrich Obrist (Ed.), *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 185-186. Nous pensons ici au commentaire d'Harendt : « What totalitarian rule needs to guide the behavior of its subjects is a preparation to fit each of them equally well for the role of executioner and the role of victim. This two-sided preparation, the substitute for a principle of action, is the ideology », Hanna Harendt, *The Origins of Totalitarianism*, Cleveland, Meridian, 1962, p. 468.

Si l'homme est dans l'assertion et la maîtrise — il raisonne en termes de noir et de blanc — la femme¹²⁵⁶ est pétrie par le doute qui se caractérise par le gris : « gray is a symbolic middle term in a context where many are prone to seeing things in black and white »¹²⁵⁷. À plusieurs reprises, aux injonctions et aux questions de l'homme, elle commence ses phrases par « I don't know », formule qui apparaît cinq fois dans les dialogues, et quelque quatre fois dans les autres passages. Même le portrait de Gudrun Ensslin dans *Confrontation 2* (*Gegenüberstellung 2*) où il semble difficile de ne pas voir un sourire sur son visage — « It's the clearest image in the room. Maybe the whole museum. She's smiling » (BM 78 ; TAE 107)¹²⁵⁸ — , même cela est remis en cause par la femme : « I don't know if that's a smile. It could be a smile » (BM 78 ; TAE 107). La méconnaissance affichée de la femme porte sur plusieurs aspects de l'expérience : elle ne sait pourquoi l'artiste n'a pas eu recours à la couleur, elle ne sait pas non plus ce qui s'est réellement passé concernant la mort des prisonniers de Stammheim. Les rares éléments dont elle est sûre¹²⁵⁹ relèvent de l'Histoire, et du caractère d'archive des photographies originales de Gudrun Ensslin — elle était journaliste — à partir desquelles Richter a composé ces peintures. Or, il semble que les faits connus sont rendus caduques par un autre élément historique essentiel qui lui demeure incertain : la mort des protagonistes. Si l'homme veut savoir — « 'Tell me what you see. Honestly, I want to know' » (BM 79 ; TAE 108-109) — la femme accepte de ne pas savoir, accepte l'incertain, et relaye en cela la parole du peintre, qui, à la question, « *So perhaps uncertainty is the overriding theme?* », répond : « Maybe. At all events, uncertainty is part of me; it's a basic premise of my work. After all, we have no objective justification for feeling certain about anything. Certainty is for fools, or liars »¹²⁶⁰. Contemplant les deux tableaux de Baader mort dans sa cellule, *Man Shot Down 1 and 2* (*Erschossener 1 und 2*), la femme ne peut s'empêcher de les comparer : « she concentrated on the differences, arm, shirt, unknown object at the edge of the frame, the disparity or *uncertainty* » (BM 78 ; TAE 106) (nous soulignons). Cette incertitude ou cette indétermination délibérée, Richter l'atteint grâce à sa

¹²⁵⁶ Une fois de plus, la femme delillienne renferme un mystère et se refuse à tout carcan définitoire telle Brita Nilsson, Klara Sax, Lauren Hartke ou Jessie pour ne citer qu'elles.

¹²⁵⁷ Robert Storr, *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 112.

¹²⁵⁸ « She smiles at the photographer as if enjoying the attention », Robert Storr, *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 106.

¹²⁵⁹ Notons en passant que ce qu'elle sait nous est donné par le narrateur hétérodiégétique : « she knew this had happened about a year and a half after Ulrike. Ulrike dead in May, she knew, of 1976 [...] she knew that these paintings were based on photographs but she hadn't seen them and didn't know whether there was a bare tree » (BM 78 ; TAE 108-109).

¹²⁶⁰ Hans Ulrich Obrist (Ed.), *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 215.

technique de « blurring »¹²⁶¹ et à son recours au gris — deux notions que DeLillo fusionne dans sa nouvelle par la formule « ashy blur » (BM 78 ; TAE 108) — et que le peintre définit ainsi :

I did have a special relationship with grey. Grey, to me, was absence of opinion, nothing, neither/nor. It was also a means of manifesting my own relation with apparent reality. I didn't want to say: 'It is thus and not otherwise.' And then perhaps I didn't want anyone to confuse the pictures with reality¹²⁶².

C'est cet entre-deux gris qui est la clé de lecture de « Baader-Meinhof » car tous les motifs de cette nouvelle y trouvent leur place. Même la méconnaissance de la femme la laisse dans le doute, ce dernier s'accommodant fort bien de la couleur grise : « Gray thus operates as the agency and emblem of doubt »¹²⁶³. Cette zone tampon est également l'espace où va se négocier un autre type de réponse à la terreur que la contre-terreur : le pardon.

25.3. Pardonner et ne pas pardonner

Théoriser le terrorisme, c'est, si l'on s'avance sur le terrain de l'éthique, poser inéluctablement la question corollaire du pardon. Est-ce que le pardon peut être accordé aux auteurs du 11 septembre et aux membres de la bande à Baader ? Qu'en-est-il de l'État allemand qui a tué ou laissé mourir les membres de la RAF ? L'enchevêtrement de la terreur menant du terroriste islamiste au terrorisme d'État en passant par le terrorisme de l'extrême gauche se cristallise dans la nouvelle en l'épreuve de la terreur telle que la subit la protagoniste, qui est sommée, tout comme le lecteur d'ailleurs, de se poser la question du pardon : pourra-t-elle jamais pardonner à cet homme ? C'est tout le thème de la possibilité ou de l'impossibilité du pardon qui est sous-entendu, et ce, à la lumière de notre fil conducteur, *l'événement*, pour revenir à la définition derridienne :

Si je pardonne seulement ce qui est pardnable, je ne pardonne rien [...] Le pardon, s'il est possible, ne peut advenir que comme impossible. [...] Cela veut dire qu'il faut faire l'impossible. L'événement, s'il y en a, consiste à faire l'impossible. Mais quand quelqu'un fait l'impossible, si quelqu'un fait l'impossible, personne, à commencer par l'auteur de cette action, ne peut être en mesure d'ajuster un dire théorique, assuré de lui-même, à cet événement et dire : « ceci a eu lieu » ou « j'ai pardonné »¹²⁶⁴.

¹²⁶¹ « I blur things to make everything equally important and equally unimportant », Hans Ulrich Obrist (Ed.), *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 37.

¹²⁶² Hans Ulrich Obrist (Ed.), *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 70.

¹²⁶³ Robert Storr, *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 112.

¹²⁶⁴ Jacques Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible ?*, *op. cit.*, p. 93.

Comment se négocie cette question épineuse alors même que l'homme s'excuse¹²⁶⁵ platement de ses agissements :

He said, "Forgive me."

His voice was barely audible, close to a moan. She stood there and waited.

He said, "I'm so sorry. Please. I don't know what to say." (BM 82 ; TAE 117)

La nouvelle s'achève sur la possibilité d'une nouvelle rencontre ou d'une nouvelle confrontation¹²⁶⁶ : « When she went back to the museum the next morning he was alone in the gallery » (BM 82 ; TAE 118). Peut-être pouvons-nous arguer, à la lumière du commentaire de Derrida, que cette fin ouverte place le lecteur dans un lieu ou un moment qui comprend à la fois l'impossibilité du pardon, car la diégèse ne l'entérine pas, et sa possibilité car la réflexion sur le pardon a déjà été engagée précédemment dans la lecture, et ne peut être que convoquée de nouveau au terme de la nouvelle. Dans une scène à venir, dans « cette solitude à deux, dans la scène du pardon »¹²⁶⁷, l'homme et la femme *pourraient* en arriver à se faire face puisque lorsqu'elle l'aperçoit, il est de dos : « he was alone in the gallery, seated on the bench in the middle of the room, his back to the entranceway » (BM 82 ; TAE 118). Le pardon est alors en attente de réalisation¹²⁶⁸. Le lecteur est amené à ainsi saper la structure binaire, rigide rencontre/séparation pour se retrouver sur le seuil incertain — *gris* — d'une éventuelle deuxième rencontre.

C'est la femme qui, la première, avance la question du pardon : « there was an element of forgiveness in the picture, that the two men and the woman, terrorists, and Ulrike before them, terrorist, were not beyond forgiveness¹²⁶⁹ » (BM 80 ; TAE 109). L'évocation de la possibilité de pardonner à ces terroristes qui ont commis l'impardonnable ne naît pas de nulle

¹²⁶⁵ C'est un des axiomes que Derrida s'emploie à déconstruire : « *Le premier [axiome]*, c'est que le pardon ne peut être accordé, ou que du moins on ne peut envisager la possibilité de l'accorder, de pardonner, donc, que si le pardon est *demandé*, explicitement ou implicitement demandé », Jacques Derrida, *Pardonner. L'impardonnable et l'imprescriptible*, Paris, Galilée, 2012, p. 22.

¹²⁶⁶ La polarité rencontre/séparation du texte peut faire écho à ce que Storr décèle dans *Confrontation 1, 2 and 3* : « [Richter] presents a disconcertingly intimate three-stage encounter during which Ensslin catches our eye out of the side of hers, turns to us, lips parted, brightening face open and expectant, and then turns away, drops her head, squares her jaw and the line of her mouth, and seemingly steps toward the outer edge of the frame as if she were about to disappear behind a door. Initially, the three canvases suggest a first meeting with someone we have heard about but never seen close up before, but what Richter has really staged is her parting », Robert Storr, *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 107.

¹²⁶⁷ Jacques Derrida, *Pardonner, op. cit.*, p. 17.

¹²⁶⁸ La question de la réconciliation suppose aussi des rapports déhiérarchisés : « Reconciliation depends not just on hearing the stories of those who suffered, but on hearing the stories of those who caused their suffering », Ian Ward, *Law, Text, Terror*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 89.

¹²⁶⁹ Pour Meurer c'est bien le propos primordial de la nouvelle : « [I]t is forgiveness which demands special artistic handling. Much more fragile, exigent, and able to move the thematic core from the blunt fact of dying to a moral quality, it might be forgiveness, not death, that has to be made visible in the media's interspace », Ulrich Meurer, « Double-Mediated Terrorism », art. cit., p. 190.

part. C'est un détail qui attire l'attention de la femme et qui convoque le concept de Barthes, le *punctum* : « Dans cet espace très habituellement unaire, parfois (mais, hélas, rarement) un “détail” m’attire. Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c’est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d’une valeur supérieure. Ce “détail” est le *punctum* (ce qui me point) »¹²⁷⁰. La femme croit déceler dans le tableau intitulé *Funeral* (*Beerdigung*) quelque chose qui ressemble à une croix :

The painting of the coffins had something else that wasn't easy to find. She hadn't found it until the second day, yesterday, and it was striking once she'd found it, and inescapable now — an object at the top of the painting, just left to the center, a tree perhaps, in the rough shape of a cross. [...] She knew that these paintings were based on photographs but she hadn't seen them and didn't know whether there was a bare tree, a dead tree beyond the cemetery. (BM 79 ; *TAE* 108-109)

It was a cross. She saw it was a cross and it made her feel, right or wrong, that there was an element of forgiveness in the picture, that the two men and the woman, terrorists, and Ulrike before them, terrorist, were not beyond forgiveness. But she didn't point out the cross to the man standing next to her. That was not what she wanted, a discussion on the subject. She didn't think she was imagining a cross, seeing a cross in some free strokes paint, but she didn't want to hear someone raise elementary doubts. (BM 80 ; *TAE* 109-110)

When she went back to the museum the next morning he was alone in the gallery [...] looking at the last painting of the cycle [...] the one with the coffins and cross, called *Funeral*. (BM 82 ; *TAE* 118)

Face à cette prédominance du doute et de l'indétermination, la femme, d'une manière assez surprenante tant cela semble artificiel, se persuade que ce qu'elle voit est bel et bien une croix¹²⁷¹ tout en admettant qu'il en faudrait peu pour que le doute s'immisce à nouveau, pour que ne soit réfutée son assertion ou plutôt sa *croyance* — le verbe « believe » revient plusieurs fois dans la nouvelle. Le crucifix que la femme croit discerner rappelle une des caractéristiques du *punctum*¹²⁷² : « Dernière chose sur le *punctum* : qu'il soit cerné ou non,

¹²⁷⁰ Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 71.

¹²⁷¹ Le pardon est-il possible sans référence à la croix ? Est-il envisageable hors du christianisme ? L'idéologie est-elle nécessaire ici ? Nous savons que Richter est farouchement opposé à toute idéologie. Cf. Hans Ulrich Obrist (Ed.), *Gerhard Richter*, op. cit., p. 193-194. Storr évalue la croix ainsi : « Richter gives the trees in the distance only the vaguest definition, which is why one tree in particular — a simple vertical with lateral branches — draws attention to itself. Nothing exactly like it appears in the original photograph, though such an addition could easily be extrapolated from trees that do appear. Perhaps, however, it is not a tree after all, but a cross positioned at the top and near the middle of the composition. A dozen years ago this suggestion would have seemed implausible and it might still strike secularists of the Left as a kind of blasphemy. However, Richter has since made a sculptural multiple of a similarly proportioned cross and he has painted his wife Sabina with their son as a kind of Madonna and child. In light of that, it is hard not to acknowledge the deliberateness of what Richter has done and recognize his addition to *Funeral* as a discrete benediction at the end of the modern-day passion play which, in his scrupulous and agonizing rendition, offers no consolation », Robert Storr, *Gerhard Richter*, op. cit., p. 108-109.

¹²⁷² Si la transposition du *punctum* de la photographie à la peinture richtérienne est possible, pour Foster, l'impact du *punctum* est amorti par le flou : « In *Camera Lucida*, Barthes famously locates the traumatic point or *punctum* of a given photograph in a particular detail; in a Richter painting, on the other hand, the charge is as likely to emerge from a blur — a blur that can also serve as a buffer against this same punctual trauma », Hal

c'est un supplément : c'est ce que j'ajoute à la photo et *qui cependant y est déjà* »¹²⁷³. À la lumière de ce commentaire, il nous semble que nous pouvons essayer de formuler l'idée suivante, toujours motivée par cette question du milieu : le pardon est tout à la fois impossible et possible dans le tableau dû à tout ce processus calibré d'indistinction picturale qui installe l'intervalle¹²⁷⁴ où le va-et-vient entre le signifié et le signifiant opère. Mais c'est aussi dans l'intervalle de la réception problématique du texte et de sa clôture pour le lecteur que le pardon réitère les mêmes enjeux.

Nous avons évoqué plus haut la question du pardon à partir de la scène ultime et il nous faut y revenir. Rappelons que cette question est laissée en suspens grâce à la fin ouverte de la nouvelle. Dans sa lecture de la scène finale, Kauffman anéantit pourtant toute possibilité de pardon : « She wants to see an element of forgiveness in Richter's paintings, but, by the end, forgiveness seems preposterous »¹²⁷⁵. Selon elle, la femme introduit donc un pardon en puissance — l'idée d'un pardon — qui s'écroule parce qu'elle n'est pas, au bout du compte, à même de pardonner à l'homme : « Are we to conclude that forgiveness is fine in the abstract, but impossible once one's territory has been invaded? Or that such noble sentiments are only possible in art, not in life? »¹²⁷⁶. Considérer le pardon comme une impossibilité à la lumière des inversions que l'après-coup de la lecture installe dans le regard rétrospectif fait sens, mais la force du texte de DeLillo provient de sa capacité à n'en pas obturer la dimension prospective. Si nous sommes autorisés à supputer des velléités de vengeance de la part de la femme — la violence verbale de l'épiphanie nous y invite —, la possibilité du pardon n'est pas évincée pour autant ; elle demeure une alternative proportionnellement valide, donc possible. Elle est possible car nous sommes maintenus dans l'attente de la scène de la réconciliation qui, il nous faut insister, n'a pas été amorcée :

Le pardon est donc fou, il doit s'enfoncer, mais lucidement, dans la nuit de l'inintelligible. Appelez cela l'inconscient ou la non-conscience, si vous voulez. Dès que la victime « comprend » le criminel, dès qu'elle échange, parle, s'entend avec lui, la scène de la réconciliation a commencé, et avec elle ce pardon courant qui est tout sauf un pardon. Même si je dis « je ne te pardonne pas » à quelqu'un qui me demande pardon, mais que je comprends et

Foster, « Semblance according to Gerhard Richter », in Benjamin H. D. Buchloh (Ed.), *Gerhard Richter*, Cambridge, The MIT Press, 2009, 113-134, p. 123.

¹²⁷³ Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 89.

¹²⁷⁴ Intervalle déjà problématisé par la conjonction des deux média visuels : « In sum, we are not dealing with documentary photography and we are not dealing with painting photography either. Instead, we are confronted with a continuum of representations stretched taut between the abstract concepts of photography and painting, each of which by asserting its own conventional reality implicitly questions the conventions and the truth of the other », Robert Storr, *Gerhard Richter*, op. cit., p. 106.

¹²⁷⁵ Linda S. Kauffman, « The Wake of Terror », art. cit., p. 25.

¹²⁷⁶ *Ibid.*, p. 25-26.

qui me comprend, alors un processus de réconciliation a commencé, le tiers est intervenu. Pourtant c'en est fini du pur pardon¹²⁷⁷.

C'est bel et bien cette compréhension qui, parce qu'elle est absente de la diégèse, n'a pas invalidée le pardon. À son insu, le lecteur est placé dans la position supposément confortable de surplomb diégétique, théoriquement à même de juger des conditions de possibilité ou d'impossibilité du pardon. Mais pourquoi DeLillo s'arrête-il donc en si bon chemin ? Cette suspension porte à son paroxysme toute la thématique du flou et de l'entre-deux, et reporte sur le poids du lecteur les mêmes interrogations qui enveloppaient les personnages. La responsabilité du lecteur est engagée dans la mesure où sa *réponse*, quel que soit le bord qu'il choisisse, peut l'amener à revêtir l'habit de l'État, et à se substituer à une instance policière.

C'est au lecteur qu'il est donné de se poser l'épineuse question de la justice. Néanmoins, si c'est là une tâche profondément personnelle, un détail dans le récit pourrait laisser entendre que le narrateur veut lui aussi croire en la possibilité du pardon en intimant que lui-même a cru apercevoir un crucifix dans les arbres, ou en laissant entendre que, si ce n'est pas le narrateur, c'est peut-être bien l'homme qui accepte d'y *croire* : « he was looking at the last painting in the cycle, the largest by far and maybe most breathtaking, the one with the coffins and *cross*, called *Funeral* » (BM 82 ; TAE 118) (nous soulignons). Sommes-nous néanmoins sûrs que le texte dans son infléchissement de la lecture, et cela sur un mode qui relève du quantitatif, ne glisse pas vers la raison du plus fort, et ce faisant, met à mal toute possibilité de justice ? DeLillo ne nous invite-il pas à la méfiance face à cette double voix en faveur du pardon¹²⁷⁸, qui décolore la zone intermédiaire de gris pour la faire tendre vers un absolu, soit vers le noir, soit vers le blanc ? L'indétermination va donc s'épaississant.

25.4. Conclusion

« Baader-Meinhof » est imprégnée par la thématique de la terreur. Il y a d'abord la terreur ambiante des restes et des ruines du 11 septembre qui plane sur la nouvelle comme une vapeur. Il faut aussi compter sur la présence d'une œuvre picturale où dominant la terreur et la mort. Puis naît subrepticement une terreur interpersonnelle qui cristallise et vient incarner les fantômes de la terreur historique. DeLillo s'associe à Richter pour ouvrir un espace intermédiaire (et intermédial) défini par l'indéfini afin de négocier un rapport à la terreur

¹²⁷⁷ Jacques Derrida, *Foi et savoir* suivi de *Le siècle du pardon*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 123.

¹²⁷⁸ Car pardonner suppose aussi une position de hauteur, donc de domination, qui risque de défaire le pardon : « Ne pardonne pas. Le pardon accuse avant de pardonner », Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 89.

latente et patente, qui puisse l'enrayer : « the story tries to invent a literary as well as ethical mode to counteract the possibility of terrorism itself »¹²⁷⁹. Les deux artistes nous mettent en garde contre une attitude excessive qui, dans le but de mettre un terme à la terreur et de juger et de punir ses acteurs, s'en remettrait à une autre forme de terreur. Il en va de même pour une notion aussi délicate que le pardon. Si l'homme ne pardonnerait les terroristes allemands ou arabes pour rien au monde, qu'en est-il du pardon de son propre acte de terreur ? Voudrait-il que l'on lui appliquât avec la même véhémence et le même mépris la justice revancharde dont il accable les terroristes ?

C'est, dans une certaine mesure, à une tentation d'absolutisme similaire que les personnages de *The Names* sont confrontés. La quête de pureté langagière qui motive le culte est une forme d'arbitraire auquel James Axton et Owen Brademas ont failli succomber. Leur rejet du culte à la fin du roman passe par l'intervention salutaire de l'enfant Tap qui, contre toute attente, casse la dynamique de convergence mortifère en instillant dialogue et dialogisme. Il dépasse en cela l'excès de la terreur en proposant une autre forme d'excès qui prend le contre-pied de la terreur. Là où la terreur prévoit de gommer les différences, Tap s'efforce de les démultiplier en cultivant, à l'écrit comme à l'oral, le supplément et la supplémentarité.

26. THE NAMES : LA TERREUR EXCÉDÉE

26.1. Introduction

Tap Axton, nous l'avons vu, est à part dans le roman. Il respire la vie face à l'exhalaison et l'exaltation de la mort qu'incarnent les membres assassins qui composent le culte. Si l'alphabet est une mathématique de la mort, Tap n'en a cure dans la mesure où il est le seul à pouvoir en extraire un principe de vie. En effet, bien que son nom soit un acronyme — « Thomas Arthur Pattison » (N 185) — il se lit pourtant comme un nom. D'emblée la force de Tap est à l'œuvre : il parvient dans la stylisation de ses initiales, de son identité alphabétique ou alphabétisée à raviver les lettres mortes en une nomination puissante et singulière — son nom. C'est déjà là l'indice d'un rapport unique au langage puisque *l'alphabétisation de la langue* — entendue ici comme l'atomisation de la langue en ses éléments constitutifs que sont les lettres de l'alphabet — transcende la monosémie de l'alphabet pour devenir encore et toujours plus que la lettre, pour devenir langage. L'univocité

¹²⁷⁹ Ulrich Meurer, « Double-Mediated Terrorism », art. cit., p. 193.

de la lettre, cela même qui la fait équivaloir à la violence, est déjouée par Tap qui la renverse, lui qui symbolise l'élément liquide, le flux incessant de l'eau qui se déverse du robinet. Son texte est un faire qui défait le langage pour le faire renaître plus fort. Il est événement car il cumule plusieurs de ces traits : excès, surprise et performativité.

26.2. Texte excédant

La fiction de Tap est inattendue et presque intrusive dans l'économie du roman car après tout, c'est à bon droit que DeLillo a voulu clore son roman sur les mots suivants : « Our offering is language » (N 331). Quoi de mieux que le mot « language » pour refermer son opus sur le langage¹²⁸⁰ et sur la conversion d'Axton. Toutefois, à y réfléchir à deux fois, le vrai mot de la fin (s'il en est un ou s'il en est un) ne pouvait consacrer la redondance et l'adéquation de la forme et du fond que DeLillo s'emploie à déconstruire. Ceci explique l'irruption de la prose de Tap qui intervient à l'endroit même où il est impératif de surenchérir par un autre langage pour ne pas entériner l'équation meurtrière du roman : « even the relatively closure of Jim's last words ["Our offering is language" (N 331)] leaves room for a supplement which, in turn, refers to something else. One offering of language seemingly begets another »¹²⁸¹. Sa prose est *hors* les murs du récit justement parce qu'elle conteste l'adéquation du lieu et du nom et qu'elle déborde l'espace économique diégétique. Elle ne vient qu'*après*. Elle est simultanément un excédent spatial et temporel. Conjointement une excroissance diégétique — elle déborde le roman — et un doublon intradiégétique — elle duplique une partie du roman —, elle n'est livrée qu'extra-diégétiquement, sous les espèces d'un surplus de diégèse, d'un texte excédentaire. Il va de soi que si elle doit s'entendre comme une répétition, elle est itérative plus que répétitive dans la mesure où elle ne produit pas du même mais bien de la différence. Livrée tardivement, sa fiction retranscrit à la fois fidèlement et infidèlement celle d'Owen et est offerte en écho à cette dernière qui nous est transmise par bribes éparpillées dans le récit puis en totalité par l'entremise d'Axton. Au premier abord, elle fonctionne tel un *bis repetita* et une *coda*. Pourtant, il est évident qu'elle déborde le « texte » d'Owen : Tap propose et produit *autre* chose, quelque chose *d'autre*. Dans la retranscription s'immisce infatigablement un excédent de la différence. Dans une perspective derridienne, nous dirions que Tap porte au pinacle la différance. Son écriture confère à la signification un dynamisme et une mobilité là où le culte terroriste impose stase,

¹²⁸⁰ « *The Names* is an anatomy of language itself — letters, words, sentences, ultimately narrative itself », Joseph Dewey, *Beyond Grief and Nothing*, op. cit., p. 71.

¹²⁸¹ Matthew J. Morris, « Murdering Words », art. cit., p. 124.

origine et terreur :

La différence, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est plus possible que si chaque élément dit « présent », apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur, la trace ne se rapportant pas moins à ce qu'on appelle le futur qu'à ce qu'on appelle le passé, et constituant ce qu'on appelle le présent par ce rapport même à ce qui n'est pas lui : absolument pas lui. Il faut qu'un intervalle le sépare de ce qui n'est pas lui pour qu'il soit lui-même mais cet intervalle qui le constitue en présent doit aussi du même coup diviser le présent en lui-même, partageant ainsi, avec le présent, tout ce qu'on peut penser à partir de lui, c'est-à-dire tout étant, dans notre langue métaphysique, singulièrement la substance ou le sujet¹²⁸².

C'est la place qu'elle occupe à la fois dans le récit et hors de lui qui témoigne de sa mobilité. Mais ce sont en outre les erreurs orthographiques qui redoublent cette mobilité étant donné qu'il faut partir d'une origine lexicale qui n'en est pas une. En effet, l'erreur fonctionne comme la *trace* d'une différenciation d'une « norme » (« whurl » [sic] au lieu de « whirl » *N* 337)). Mais cette norme, un autre nom de l'origine, est elle aussi défaite dans la mesure où le néologisme, ou le néographisme *whurl* sollicite à son tour *hurl* qui est à la fois visible et audible dans *whurl*. Or le mot nouveau contenu dans le mot erroné fait lui aussi sens dans le contexte : « where was the whurl of his ignorant tongue ». Le mot « description » écorché devient « discription ». Or si nous entendons bien *description* nous ne pouvons nous empêcher de voir autre chose. Sa description passe par l'usage erroné du terme *description* qui renvoie à une dés-écriture (ce que suggère le préfixe antonymique *dis-* dans *dis-cryption*) qui est aussi une ré-écriture dans la mesure où elle est une double écriture (ce que suggère le préfixe *di-* dans *di-scription*). Ce même préfixe évoque explicitement la *différence* et/ou le *dialogisme* qui aspirent à défaire le monologisme de la terreur : Tap écrit, dés-écrit et ré-écrit simultanément.

Pourquoi la fiction de Tap ne peut-elle s'offrir qu'en sus, qu'en retard ? Parce qu'elle se doit d'être la plus éloignée possible de l'incipit pour signaler deux choses : d'abord, qu'elle ne dépend pas d'une origine¹²⁸³ dont elle procéderait étant donné son caractère surprenant et excédant¹²⁸⁴ ; ensuite, qu'elle doit marteler sa tension vers un avenir du sens, vers un *sens à*

¹²⁸² Jacques Derrida, « La différence », in *Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Tel Quel », 1968, 41-66, p. 51-52.

¹²⁸³ « La problématique de l'écriture s'ouvre avec la mise en question de la valeur d'*archè* », Jacques Derrida, « La différence », art. cit., p. 45. Voir aussi Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op. cit., p. 38.

¹²⁸⁴ Zumthor rappelle justement que la langue est « une matrice dont on ne naît jamais », à cet égard, elle a, nous semble-t-il, partie liée avec la question de l'événement. C'est pourquoi nous accusons un retard, que nous pourrions sans peine qualifier d'originaire. Paul Zumthor, *Babel ou l'inachèvement*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 196. Le mot de Zumthor recoupe tout à fait la conception événementiale que Romano fait de la naissance. Voir Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 95-112.

venir non seulement vis-à-vis du traumatisme d'Owen mais aussi vis-à-vis de sa propre textualité qui refuse la stagnation de la présence. Elle subvertit la clôture pour signifier au lecteur que le livre qu'il tient dans ses mains et qu'il croit fini, reprend de plus belle, se poursuit et refuse de s'interrompre, de se taire. Bryant va plus loin en analysant l'excroissance textuelle du roman comme une espèce de prologue :

[W]e turn the page and find this closed system reopened by the addition of an open-ended, exuberant, unorthodox coda, an ostensible epilogue that functions more like a prologue, because it implies continuance and reaffirmation rather than stasis and closure. Tap's words are the revitalizing element introduced into the closed system of the text, shattering its structure¹²⁸⁵.

C'est pourquoi nous pouvons dire que le texte de Tap relève du *supplément*¹²⁸⁶. Puisqu'il sort du cadre de la diégèse, il est un ajout, un surplus qui se suffit à lui-même. Derrida explique le supplément comme suit : « Le supplément s'ajoute, il est un surplus, une plénitude enrichissant une autre plénitude, le *comble* de la présence »¹²⁸⁷. Cependant, le texte de Tap justifie également sa présence en ce qu'il propose de remplacer ce vide qui a tant fait souffrir Brademas. Cela correspond au deuxième sens que Derrida attribue au supplément : « le supplément supplée. Il ne s'ajoute que pour remplacer. Il intervient ou s'insinue *à-la-place-de* ; s'il comble, c'est comme on comble un vide »¹²⁸⁸. Toujours est-il que le trait définitoire sur lequel Derrida insiste, est l'extériorité :

qu'il s'ajoute ou qu'il se substitue, le supplément est extérieur, hors de la positivité à laquelle il se surajoute, étranger à ce qui, pour être par lui remplacé, doit être autre que lui. À la différence du complément, disent les dictionnaires, le supplément est une « addition extérieure » (Robert)¹²⁸⁹.

Ce que Tap a écrit comble un vide. Cependant, suppléer au vide ou à l'absence par la présence n'est-ce pas dans le même mouvement reconduire la fixité du lieu et la terreur qui lui est propre. Aussi nous pensons que la présence que propose Tap n'en est pas une mais qu'elle est « le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu »¹²⁹⁰ grâce au caractère unique et libre de son écriture.

¹²⁸⁵ Paula Bryant, « Discussing the Untellable », art. cit., p. 165.

¹²⁸⁶ La notion de supplément passe également par la prolifération de la conjonction de coordination « and » dans le texte. Voir à ce sujet Matthew J. Morris, « Murdering Words », art. cit., p. 126-127.

¹²⁸⁷ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op. cit., p. 208.

¹²⁸⁸ *Ibid.*, p. 208.

¹²⁸⁹ *Ibid.*, p. 208.

¹²⁹⁰ Jacques Derrida, « La différence », art. cit., p. 63.

26.3. Texte surprenant

Si la fiction de Tap est inattendue¹²⁹¹ comme nous l'avons dit, si donc elle est surprise¹²⁹², il est légitime de dire qu'elle est *événement*, et fait événement. Pour Jean-Luc Nancy, « "la surprise de l'événement", c'est donc une tautologie. Et c'est tout justement cette tautologie qu'il faut d'abord énoncer. L'événement surprend, ou il n'est pas événement »¹²⁹³. Mais de quel genre d'événement¹²⁹⁴ parlons-nous ? Nous entendons le supplément de texte que Tap offre au lecteur comme un *événement textuel*¹²⁹⁵. Ricœur peut nous aider partiellement à comprendre le texte de Tap :

Ce qui est fixé par l'écriture, c'est donc un discours qu'on aurait pu dire, certes, mais précisément qu'on écrit parce qu'on ne le dit pas. La fixation par l'écriture survient à la place même de la parole, c'est-à-dire à la place où la parole aurait pu naître. On peut alors se demander si le texte n'est pas véritablement texte lorsqu'il ne se borne pas à transcrire une parole antérieure, mais lorsqu'il inscrit directement dans la lettre ce que veut dire le discours¹²⁹⁶.

Ricœur propose une définition qui s'accommoderait fort bien du label de la *performativité du texte*. Là où la parole a manqué, le texte a surgi. Le texte a pris la parole en somme. Mais il nous faut toutefois prendre nos distances avec Ricœur devant son emploi du mot « fixation ». Un tel vocable semble réinstaller la présence alors que nous venons de voir que Tap la défiait et la défaisait. Il nous est donc possible de parler de performance au sens où le texte de Tap n'entérine pas un sens préexistant :

a work of art can be an open-form event or process in which the medium of a given art form is employed not for the sake of transmitting some prearranged meaning but in order to produce a meaning which could not otherwise be generated and experienced¹²⁹⁷.

¹²⁹¹ Hantke la voit comme une deuxième fin, « a second ending », Steffen Hantke, *Conspiracy and Paranoia*, *op. cit.*, p. 127.

¹²⁹² Derrida relève aussi l'élément de surprise : « la surprise absolue, l'incompréhension, le risque de méprise, la nouveauté anticipable, la singularité pure, l'absence d'horizon », Jacques Derrida, « Auto-immunités », *art. cit.*, p. 139. Romano s'y attarde également : « surprise qui surprend et suspend toute prise n'est jamais à notre disposition, mais *dispose* de nous en nous *exposant* à l'inexpérimentable », Claude Romano, *L'Événement et le monde*, *op. cit.*, p. 168. La notion de surprise s'affinera encore chez Romano dans le deuxième volet de sa réflexion sur l'événement, *L'Événement et le temps*, *op. cit.*, p. 222-227.

¹²⁹³ Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996, p. 192.

¹²⁹⁴ « Mais qu'entend-on ici par événement ? », Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, *op. cit.*, p. 104.

¹²⁹⁵ Dans la démonstration qui a pour but de comparer l'événement selon Badiou à celui selon Deleuze, Lecerle conclut sur Deleuze : « Le concept d'événement-Deleuze nous incite à chercher dans chaque texte la part de sens qui s'y laisse percevoir, derrière les certitudes figées du bon sens et du sens commun, il nous incite à considérer non pas l'événement dans le texte mais l'événement *du* texte, le texte comme événement », Jean-Jacques Lecerle, « Il y a événement et événement », *Polysèmes N°7* (2005), 249-264, p. 259.

¹²⁹⁶ Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, *op. cit.*, p. 138.

¹²⁹⁷ Jerzy Kutnik, *The Novel as Performance: The Fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*, Carbondale, Southern Illinois Press, 1986, p. 229.

DeLillo a pris soin de ne pas faire des écrits de Tap une subversion du réel octroyant au jeune Orville Benton une parole. L'analogie entre la glossolalie et le texte de Tap est limpide et évidente, et DeLillo la concède ouvertement dans un entretien :

[James Axton] is transported by what he sees as a kind of deeper truth underlying the language his son uses in writing his stories. He sees misspellings and misused words as reflecting a kind of reality that he as an adult couldn't possibly grasp. And I think he relates this to the practice of speaking in tongues [...] It isn't just gibberish. It isn't language, but it isn't gibberish either. [...] Glossolalia, or speaking in tongues, you know, could be viewed as a higher form of infantile babbling. It's babbling which seems to mean something, and this is intriguing¹²⁹⁸.

Pourtant, le défaut de la parole est maintenu car il ne s'agissait nullement de transmuter le silence en parole dans un artificiel récit qui aurait non seulement dénaturé la « réalité » de l'événement traumatisant, son arriver, mais qui aurait, de surcroît, sapé le mode opératoire du récit dans son entier. En effet, une substitution de la parole au silence aurait irrémédiablement réinstallé le principe de présence pleine, et consacré un retour de/à l'origine. C'est justement en maintenant l'épreuve d'Owen/Orville telle qu'elle fut vécue que le texte de Tap peut prétendre à une performativité non violente du langage et peut ouvrir vers un avenir. L'avenir est possible parce que le texte de Tap est une forme de perlaboration qui libère du passé traumatique. L'absence de la glossolalie est maintenue à bon droit parce qu'elle est l'événement traumatisant véritable et non un traumatisme de substitution qui n'aurait fait que creuser le traumatisme originel. Voyons de plus près maintenant ce que nous entendons par performativité.

26.4. Texte agissant

Tap parvient à mettre en mot le trauma car son langage refuse catégoriquement littéralisation et exhaustivité. Cela transparait dans les erreurs¹²⁹⁹ orthographiques du jeune enfant écrivain. L'acte même de compréhension du sens, et donc de sédimentation de ce dernier semble balayé par l'écriture de Tap lorsqu'il mentionne le mot « incomprehension » qu'il écorche en écrivant « incomprehenshun [sic] » (N 338). Que fait-il ? En disant l'incompréhension du jeune Orville Benton, soulignant donc qu'il ne comprend pas, Tap met le doigt sur la compréhension non plus comme mode d'appropriation et de clôture —

¹²⁹⁸ Antony DeCurtis, « “An Outsider in this Society”: An Interview with Don DeLillo », in Franck Lentricchia (Ed.), *Introducing Don DeLillo*, Durham, London, Duke University Press, 1991, 43-66, p. 64.

¹²⁹⁹ « Tap's story contains frequent misspellings that take on their own meanings; it is unclear whether this is meant to signify mistakes or intentional play on his part », Christopher Donovan, *Postmodern Counternarratives*, op. cit., p. 67.

Blanchot la nommait « compréhension appropriatrice »¹³⁰⁰ — mais sur la compréhension qui opère par la reconnaissance de son incompréhension¹³⁰¹. Autrement dit, le néologisme de Tap met en valeur l'évitement (« shun ») du fait de ne pas comprendre comme étant une source d'effroi : « He only wished to free himself from this dredful [sic] woe of incomprehenshun [sic] » (N 338). Effroi qui, soit dit en passant, s'est vu apprivoisé puisqu'il a perdu toute sa véhémence par sa graphie même. Mais l'emploi de « shun » témoigne aussi d'une volonté de refuser toute velléité de circonscription. Ne pas comprendre, c'est marquer le refus d'inclure et d'embrasser comme une totalité.

D'autres exemples viennent conforter notre analyse. La tragédie d'Orville tout en étant retranscrite et réécrite est dédramatisée par le jeu de la langue¹³⁰² et les possibilités qu'il ouvre. C'est ainsi que « ominous stamp of doom », mal orthographié donne « ominus [sic] stamp of doom » (N 338). La mort est minimisée (« minus ») — possiblement retranchée — et, concomitamment, vie et vitalité sont mises en avant. Dédramatisé aussi est le fléau qui, au lieu de se répandre comme une gangrène, est remplacé par la douceur et par l'espoir que suggère la couleur verte. Cette couleur symbolise peut-être le signe d'un retour à une certaine idée de la pastorale, « gang green [sic] » (N 336), et aussi la promesse d'une communauté (« gang ») enfin retrouvée. Lorsque la terreur promet de raidir le corps, cette raideur (« stiffened ») est déconstruite, et annulée de l'intérieur (stiff - end) par l'audace de sa dysorthographe : « He stiffend [sic] visibly » (N 336). Enfin, comment ne pas s'arrêter sur le mot de « glossolalia » rebaptisé « glossylalya [sic] » (N 336) qui réinvestit la langue (gloss) de tout son éclat (glossy).

26.5. Conclusion

Tap nous invite à réfléchir au lien entre différence et langage pour considérer la thématique plus large que serait l'éthique du langage. Contrairement à son père et aux terroristes, Tap enjoint le lecteur à ne pas prendre la langue au pied de la lettre. Il préconise un

¹³⁰⁰ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 62.

¹³⁰¹ « The language mimics a kind of Brownian motion, each word bumped out of place by the context, by the spelling, by the very history of word associations and etymology. Does one know what he means to write despite the mistakes; or, does he in fact write what he really means? », Stephanie Sandra Halldorson, *The Hero in Contemporary American Fiction. The Works of Saul Bellow and Don DeLillo*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 24-25.

¹³⁰² « À chacun de constituer sa langue, voire de s'efforcer de retrouver une espèce "d'avant-langue", non figée, non codifiée, non établie, joueuse et aventureuse [...] Constituer pour soi "une langue modeste, plus intime", c'est-à-dire s'approprier la langue, d'en faire le lieu possible des "émotions de signes" », Jean Michel Maulpoix, « Imparfaites en cela que plusieurs », in Sylvie Parizet (Dir.), *Le Défi de Babel. Un mythe littéraire pour le XXI^e siècle*, Paris, Éditions Desjonquères, 2001, p. 32.

certain scepticisme là où les terroristes s'enferment dans la vérité immuable d'une équation létale : (initiales du lieu) + (initiales de la personne) = (mort de la personne dans le lieu). Nous avons vu qu'un tel écueil favorise l'émergence de la terreur et entrave tout dialogue empreint de bienveillance et de respect envers l'autre.

Le texte de Tap commence ainsi : « He was in the middle of a crowd, tongue tied ! There was a man in a daise [*sic*] like a drunkerds [*sic*] skuffling [*sic*] lurch, realing [*sic*] in a corner » (N 335). Face à ces premières erreurs de transposition, une, en particulier, retient notre attention comme le souligne justement Bryant : « How does one *real*? Is this a reference to making one's own reality? »¹³⁰³. Bryant a raison : la langue que Tap s'approprie de manière si personnelle ne décrit pas tant le réel qu'elle le fait advenir, tourner et défiler. Il est difficile par ailleurs de ne pas voir en ce mot un renvoi à la *différance* derridienne compte tenu de cette « discrète intervention graphique »¹³⁰⁴ sur « *real* ». DeLillo ne peut certes pas, ou plutôt ne souhaite pas reconduire « toute la configuration [des] significations » du mot *différance* (temporisation, espacement, différenciation, différend) mais il peut s'en inspirer en proposant un texte qui refuse d'arrêter le sens, de le fixer dans la présence. Que dire alors des derniers mots : « fallen wonder of the world » (N 339, 307) ?¹³⁰⁵ La chute est un mouvement qui nous ramène infailliblement *dans* le monde. Le texte de Tap, s'il transcende le reste de la diégèse au sens où il la déborde, fait paradoxalement le choix de l'immanence¹³⁰⁶. Tap et son langage sont profondément ancrés dans le monde. Nous avons vu que sa narrativisation du trauma de Brademas *se réfère* directement à la réalité de ce trauma. Le texte embrasse le jeu incontestable du langage : sa ludicité, facilement attribuable au fait que Tap est un enfant, si elle demeure importante, ne doit pas nous détourner de l'essentiel — le mot paraît mal choisi puisque l'essence est l'alliée de la présence. Ce qui est plus fondamental, et sérieux, c'est le jeu qui sape la présence¹³⁰⁷ et la terreur dont elle s'est fait la matrice. Tap ne joue pas

¹³⁰³ Paula Bryant, « Discussing the Untellable », art. cit., p. 167.

¹³⁰⁴ Jacques Derrida, « La différence », art. cit., p. 42.

¹³⁰⁵ Nous abondons dans le sens de Maltby qui le comprend ainsi : « [it] connotes the failure of language, in its (assumed) postlapsarian state, to invest the world with some order of deep and abiding meaning, to *illuminate* existence. More specifically, the language that has « Fallen » is the language of name, the kind of pure nomenclature implied in Genesis where words stand in a necessary, rather than arbitrary, relationship to their referents », Paul Maltby, *The Visionary Moment. A Postmodern Critique*, New York, State University of New York Press, 2002, p. 75.

¹³⁰⁶ « What is important about Tap's novel is its concern with the absence of transcendence », Thomas Carmichael, « Lee Harvey Oswald », *op. cit.*, p. 212. McClure conçoit ce retour à l'immanence comme une désacralisation qui n'empêche pas une expérience d'émerveillement : « a counterhistory in which wonder survives the crisis of desacralization », John A McClure, « Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy », in Frank Lentricchia (Ed.), *Introducing Don DeLillo*, Durham, Duke University Press, 1991, 99-115, p. 113.

¹³⁰⁷ « Le jeu est la disruption de la présence », Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 426.

superficiellement à l'écriture ; il s'y adonne tout aussi sérieusement qu'à la parole en mettant en avant les rapports humains. La critique de Jameson selon laquelle les œuvres d'art issues du postmodernisme ont pour caractéristique une « absence de profondeur »¹³⁰⁸ est ici irrecevable. Le jeu du texte de Tap est exempt de tout cynisme. Le sérieux et la responsabilité avec lesquels il s'exécute lui confèrent une valeur éthique.

L'événement textuel de *The Names* a bel et bien une portée éthique dans la mesure où le récit — se concluant sur un récit dans le récit qui est aussi un récit hors du récit — restitue au langage et à l'être toute leur hétérogénéité. Il y a par conséquent une *force éthique effective*, c'est-à-dire un pouvoir de faire du texte-événement. Il faut poursuivre cette performativité textuelle dans le lien qu'elle entretient avec l'éthique dans le roman *Falling Man*. Il ne s'agit pas de plaquer paresseusement un événement-textuel sur un autre. Nous tenons à rappeler notre intérêt de conserver la spécificité et la singularité de chaque texte. *Falling Man* propose son propre événement textuel à l'endroit même où il s'emploie à « décrire » le télescopage entre celui qui fait et celui qui n'a rien fait, entre celui qui a promis de mourir et celui qui est promis à la mort. C'est dans toute l'ampleur de la destruction, de la désintégration et de la pulvérisation de la matière et de la chair que l'événement textuel surgit. Cependant, ce dernier doit son nom non pas à la fidélité de sa représentation de l'événement mais à son choix inattendu qui consiste à prendre le contre-pied du vide et de la division.

27. *FALLING MAN* : LA TERREUR CONTRECARRÉE

27.1. Introduction

Dans *Falling Man* DeLillo tente de s'éloigner autant qu'il le peut des représentations clichées de l'événement. Le meilleur moyen pour atteindre ce but consiste à aller contre la représentation canonique qui met en avant la chute des tours. Il n'est évidemment pas question d'affirmer que *Falling Man* est exempt de toute image de la verticalité — comment le pourrions-nous avec un tel titre ? Nous mesurerons ultérieurement l'importance de cette thématique lorsque nous nous intéresserons à *Falling Man*, l'homme qui tombe. Pour l'instant, nous voulons analyser le contre-pied monumental que DeLillo a choisi d'embrasser. Contre la verticalité dictée par la silhouette des tours érigées et le mouvement descendant de leur écroulement, le texte opte pour l'*horizontalité* en se concentrant sur l'événement de la rencontre fatale entre l'Américain et l'Arabe.

¹³⁰⁸ « a new kind of flatness or depthlessness, a new kind of superficiality in the most literal sense », Frederic Jameson, *Postmodernism*, op. cit., p. 9.

27.2. Impact et horizontalité

La fiction du complot court le long du roman, parallèle à ce dernier, quoiqu'à contre-courant, jusqu'à le rattraper dans les ultimes pages. À cet égard, il n'est pas anodin que le titre du dernier sous-récit s'intitule « In the Hudson corridor » étant donné qu'il préfigure le resserrement des deux trames narratives. Elles se rejoignent précisément au moment de la collision du premier avion et de la tour nord. Symboliquement, le récit dominant, celui de la victime, se télescope avec le récit du complot terroriste et ce, en prenant soin de ne rien interrompre :

A bottle¹³⁰⁹ fell off the counter in the galley, on the other side of the aisle, and [Hammad] watched it roll this way and that, a water bottle, empty, making an arc one way and rolling back the other, and he watched it spin more quickly and then skitter across the floor an instant before the aircraft struck the tower, heat, then fuel, then fire, and a blast wave passed through *the structure* that sent Keith Neudecker out of his chair and into a wall. He found himself walking into a wall. He didn't drop the telephone until he hit the wall. The floor began to slide beneath him and he lost his balance and eased along the wall to the floor. (*FM* 239) (nous soulignons)

En effet la collision diégétique ne peut avoir lieu que dans l'énoncé même dont la fonction première est bel et bien de suggérer un espace de l'événement. C'est comme si Hammad passait le relais, le témoin narratif à Keith Neudecker. Puis, c'est la confusion des personnes. DeLillo reprend sa phrase par le sujet « He » qui semble renvoyer indifféremment à la fois à Hammad et à Keith¹³¹⁰. La confusion atteint son paroxysme lorsque l'horizontalité et la verticalité se confondent : « walking into a wall ». Elle est intensifiée par des doublons référentiels : nous notons par exemple que les deux hommes sont assis, l'un dans l'avion (« seat »), l'autre à son bureau (« chair »). Il est en outre question de sol (« floor ») dans les deux cas amalgamant le sol de l'avion avec celui du bureau. En réalité, DeLillo crée ce *sol commun* — l'image de *l'horizontalité* n'est autre que le pendant de la verticalité de la chute —, ce terrain d'entente, qui syntaxiquement réunit le terroriste arabe et l'américain dans la même phrase¹³¹¹. DeLillo les relie, il les lie l'un à l'autre pour contester (« juguler » ou

¹³⁰⁹ La bouteille est un motif récurrent dans le récit. Elle réapparaît notamment avec le tableau de Morandi : « Like those elegant Giorgio Morandi paintings that hang in Nina's apartment in which slender bottles and spare boxes barely appear against white backgrounds, contemporary art criticizes late capitalism merely by stressing our impoverishment and commodification. In Morandi's paintings, *we* are those bottles and boxes, still-lives without natural referents, distilled into useless, expensive objects in a shop window », John Carlos Rowe, « Global Horizons in *Falling Man* », art. cit., p. 132.

¹³¹⁰ « the sleight of hand of a hanging pronoun » écrit Jen Webb, « Fiction and Testimony », art. cit., p. 101.

¹³¹¹ « Perhaps one of the most interesting achievements in the novel is DeLillo's presentation of a near nihilistic view of the relationship between the jihadist and the victim, each caught in the mad meaninglessness of the present, each independent on the other for its necessary implosion », Jacqueline O'Rourke, *Representing Jihad: The Appearing and Disappearing Radical*, Londres, Zed Books, 2012, p. 60.

« subjuguier » dirait Ricœur) l'événement comme évenement¹³¹², *irruption* qui est aussi une *rupture* ainsi qu'une rencontre. Est-ce à dire que là où l'événement déchire, éventre, l'auteur suture et structure par l'écriture ? Que là où l'événement trahit le vide auquel il donne lieu — « howling space » (RF 39) — le roman tente d'offrir un soutènement, des points d'appui aussi précaires soient-ils, une plateforme sur laquelle rebondir quitte parfois à s'y s'écraser ? Ces lexèmes, « chair », « seat » et « floor » ne renvoient-ils pas tous les trois à la notion corrélatrice d'appui, d'assise ou de fondement, à une idée de matérialité que l'événement aurait désintégrée. Ils suggèrent en somme l'idée d'ancrage, l'idée qu'une chape manque pour pouvoir élever une structure.

27.3. Substruction, structure, surrection

Précisément, un mot frappe dans l'énoncé, c'est le mot « structure » (FM 232). Il joue un rôle primordial : il est le mot-pivot qui permet de basculer d'un récit à l'autre, ou plus vraisemblablement d'assembler les récits¹³¹³. Il re-matématise sur la page ce qui se désintègre dans le monde. Il redonne toute sa force à l'axe syntagmatique, à l'horizontalité éventrée par la verticalité de l'événement. Il fonctionne à la fois cataphoriquement (il renvoie à ce qui suit dans le texte) et anaphoriquement (il renvoie à ce qui précède dans le texte). Ce faisant, la présence du mot se veut discrète, dans un continuum dépourvu de toute anicroche ou saillance qui le rendrait remarquable ou hyperbolique¹³¹⁴. Face à la folie de l'événement, devant sa charge chaotique, sa puissance dévastatrice, DeLillo répond humblement non pas en s'effaçant devant l'événement pour mettre en relief son pouvoir mortifère mais en soutenant que la rupture¹³¹⁵ aussi bouleversante soit-elle n'est pas absolue et qu'un lien, aussi anodin soit-il, demeure et résiste au choc. Ce lien ténu, fragile est un mot. Pourquoi DeLillo choisit-il ce mot de « structure »¹³¹⁶, mot presque éreinté par la théorie critique et les questions

¹³¹² Nous empruntons le terme à Jacques Derrida : « Comment « voir » ces deux tours sans les « voir » d'avance, sans les prévoir offertes à l'évenement ? Sans en imaginer, dans une terreur ambiguë, l'effondrement ? », Jacques Derrida, « Auto-immunités », art. cit., p. 140. L'idée est également suggérée dans le roman par la voix de Martin Ridnour (FM 116).

¹³¹³ Kristiaan Versluys, *Out of the Blue*, op. cit., p. 46.

¹³¹⁴ L'hyperbole peut tout à fait permettre l'expression de l'événement ou du trauma mais LaCapra nous met en garde : « it enacts stylistically the fact that one is affected by excess and trauma, but one can be excessive in many ways, prominently including a penchant for blandly generalized, unearned judiciousness that harmonizes problems and may even signal a numbing insensitivity to their import or implications », Dominick LaCapra, *Writing History*, op. cit., p. 35.

¹³¹⁵ Bien entendu, la rupture est aussi le choc d'une rencontre qui fait apparaître la communauté que nominalisent les tour jumelles (World Trade Center), à savoir celle du capitalisme mondialisé et de ses effets.

¹³¹⁶ Aaron Smith la définit ainsi : « the point of intersection between the two lives being the moment of impact of the airliner against the World Trade Center, where a single sentence seems to be literally thrown from the cabin of the airliner, through the glass of the tower and into the office of the protagonist », Aaron Smith, « Poetic

narratologiques ou formelles qu'il soulève ? Sa posture est-elle alors celle d'une *ré-accréditation* du mot — avec toute l'idée de *croyance* que le terme charrie ? Comme s'il décidait de lui refaire confiance, de *croire* à nouveau en lui ? N'est-ce pas justement devant l'horreur de la tragédie, que la question du langage se fait la plus pressante, la plus urgente et que son paradoxe inhérent (dire l'indicible) en devient que plus apparent ? La collision des structures métalliques de l'avion et de la tour fait littéralement émerger le mot « structure », et la pensée du lien qui le sous-tend, laissant entendre que si l'événement échappe au sens, pis encore, à l'expérience — il est ressenti après-coup — il ne nous reste que les mots¹³¹⁷ en guise de structuration potentielle, à venir. Les mots et les histoires. Aussi est-il crucial qu'une fois la collision et la collusion des histoires entamées, et par conséquent l'apostériorité de l'événement fatalement reconnu, nous soyons à nouveau *dans* l'événement pour ne pas le congédier, afin qu'il nous parle et que nous en reparlions.

27.4. Conclusion

L'événement textuel de *Falling Man* est politique mais aussi éthique puisqu'il attire l'attention sur la ruine mais sous-entendant que cette dernière est aussi la preuve d'un reste, d'une résilience. En soulignant les restes du lien entre l'Américain et l'Arabe, DeLillo choisit non pas d'ignorer la caractère tragique du 11 septembre 2001, mais plutôt de ne pas invectiver et de ne pas diaboliser l'Autre. Ce reste de lien, qui, paradoxalement, n'est pas synonyme de la ruine du lien, est tout ce qui reste de la structure des tours, ce qui leur donne une sorte de continuité dans l'existence grâce à la mémoire, le mot « structure ». L'événement se dérobe et au sens et à l'expérience et donc aussi, à l'élaboration de structure pour pouvoir faire sens. Il détruit par conséquent les deux structures, les désintègre, mais ne peut emporter avec lui ce qu'il nous reste : le mot « structure » soit ce que DeLillo nommait dans « The Power of History » (1997) *l'éros du langage*, « the Eros of language » (PH 63). Ce que le texte accomplit à l'endroit de l'événement constitue à la fois la ruine de la verticalité et l'espoir d'une horizontalité. De celle-ci peut naître les bases à partir desquelles une structure pourra être à nouveau construite et érigée. Mais cette surrection à venir n'est en quelque sorte possible qu'à condition que nous en passions par l'impossible :

Justice », art. cit., note 7, p. 251. Il semble que nous pouvons entendre dans cette formulation l'écho d'une matérialisation du mot, de son incarnation dans la phrase qui permet ainsi de réactiver l'arriver de l'événement comme expérience.

¹³¹⁷ Citant les mots de Lianne pour caractériser la précarité des outils qu'utilise David Janiak pour faire ces « performances », Randall formule le lien suivant : « It is tempting to suggest that language might indeed be thought of as "rudimentary equipment" [(FM 222)] when used to articulate the trauma of 9/11 », Martin Randall, *9/11, op. cit.*, p. 128.

To therefore bring together targeter and target into a single sentence, as DeLillo does here, and by way of a “then . . . and” transition, is to suggest the possibility of unlooked-for continuities between radically opposing perspectives. By asking his reader to move so quickly from the one man’s point-of-view to the other’s, DeLillo’s syntactic sleight-of-hand also enacts a sense that they are not as far apart as they might seem¹³¹⁸.

La fiction possibilise le lien là où il semblait impossible. Peut alors commencer le contre-récit : « it is left to us to create the counter-narrative » (RF 34).

Nous avons vu que les événements textuels permettent, chacun à sa manière, de conférer une dimension performative au texte qui vient juguler et contrecarrer la terreur. Or cette force agissante ne se contente pas de reproduire *mimétiquement* l’arrivée de l’événement. Elle s’attache à le produire de manière *praxique* pour lui attribuer à la fois une force de présentation qui soit également une force de résistance. Dans la deuxième partie, nous avons montré comment dans « Baader-Meinhof » l’acte de lecture brouillait les catégories établies par la terreur. Nous avons poursuivi cette thématique du flou et de l’indétermination pour aboutir à l’ultime question de la nouvelle : le pardon. Dans *The Names*, la figure de Tap, notamment par le truchement d’une production littéraire unique en son genre, s’est positionnée contre l’événement préfabriqué du culte pour restaurer un principe de vie en faveur de l’altérité. La résistance du texte semble indissociable d’un récit de la résistance, c’est-à-dire d’un récit qui va contre tout phénomène d’absorption et d’assimilation de l’autre. C’est en ce sens que nous pouvons parler de « *contre-récit* », notion primordiale chez DeLillo. Il nous faut rappeler ici que si la formulation naît avec le 11 septembre, il nous semble qu’elle fait écho à une autre expression proche mais qui lui est antérieure. En effet, le contre-récit delillien en tant que « counternarrative » clairement énoncé comme tel doit être mis en parallèle avec la question de la *contre-histoire* formulée dans « The Power of History » : « the counterhistory » (PH 62). Cette dernière ouvertement mise en place dans *Underworld* a pour but d’opposer à l’intrigue uniformisante de l’Histoire institutionnelle, une multiplicité de petites histoires choisies pour leur singularité. Refaisant surface dans l’immensité anonyme de l’Histoire, ces contre-histoires peuvent alors prétendre à la mémoire et défier l’oubli. La contre-histoire laisse place à l’hétérologie inhérente à l’individu et au langage. Tous deux, comme nous comptons le montrer, tiennent tête au système et à l’automatique et systématique totalisation qui le définit.

¹³¹⁸ David Wyatt, « September 11 and Postmodern Memory », *op. cit.*, p. 157. Pour un résumé des avis concernant le traitement du personnage de Hammad par DeLillo voir Paula Martín-Salván, « Community and Otherness: The Representation of Terrorists in Don DeLillo’s Fiction », in Sylvie Mathé & Sophie Vallas (Eds.), *European Perspectives on the Literature of 9/11*, Paris, Michel Houdiard, 2014, 81-96, p. 91-92.

CHAPITRE 9 — ÉVÉNEMENT ET PERTURBATION

Il s'agit pour nous de reconsidérer à présent la notion d'événement en la conjuguant à celle de *personnages*. En effet, nous voudrions montrer que DeLillo propose dans chaque roman un ou plusieurs « personnages-événements »¹³¹⁹ à partir desquels peuvent être formulés des récits contestataires ou contre-récits. S'il ne les confond pas, Ricœur note une affinité incontestable entre ces deux opérateurs narratifs : « La notion de personnage constitue un opérateur narratif de même amplitude que celle d'événement ; les personnages sont les agissants et les souffrants de l'action racontée »¹³²⁰. Ces personnages sont des entités qui, bien que faisant partie intégrante du système, le contestent inlassablement de l'intérieur. Cette contestation permet d'affirmer une altérité qui ne se laisser pas embrigader par le même que le système cherche à imposer et à perpétuer. Dans son analyse de *The Body Artist* Osteen fait un commentaire plus général sur certains de ces personnages delilliens :

[Mr.] Tuttle is the latest — and one of the most significant — in a long line of childlike figures who populate DeLillo's novels, starting with the deformed, mute Micklewhite boy in *Great Jones Street* and culminating in the nine-year-old novelist Tap Axton in *The Names* and the toddler Wilder in *White Noise*. These characters engage in what DeLillo has called a "purer... alternate speech" untainted by the distortions and bad faith of institutions (interview with LeClair 24) »¹³²¹.

Sa liste n'est évidemment pas exhaustive. Il nous faut compter parmi eux certains personnages comme la photographe Brita Nilsson dans *Mao II*, l'artiste Lauren Hartke dans *The Body Artist*, Kathryn Axton dans *The Names* mais aussi Klara Sax dans *Underworld* ou encore Jessie¹³²² dans *Point Omega*. Le fait que nous ayons énuméré des personnages féminins n'est pas fortuit. Le féminin conteste en effet un système phallocentrisme. Autre catégorie contestataire, les enfants, comme le note Osteen en mentionnant Tap et Wilder¹³²³. Nous pouvons également ajouter à ces catégories celle des artistes et/ou des artisans. Nous pensons à Moonman 157, Sabato Rodia, Lenny Bruce et Klara Sax dans *Underworld*, à

¹³¹⁹ Courtieu dans son ouvrage (issu de sa thèse de doctorat) aborde le personnage de Melville, Bartelby, comme un « personnage-événement ». Nous lui empruntons le libellé sans nous référer au contenu de son analyse. Marc Courtieu, *Événement et roman. Une relation critique*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2012, p. 189.

¹³²⁰ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 314.

¹³²¹ Mark Osteen, « Echo Chamber: Undertaking *The Body Artist* », *Studies in the Novel* 37.1 (Printemps 2005), 64-81, p. 70.

¹³²² « Cette fille a l'air banal mais son esprit marche d'une étrange façon. Les hommes ne savent pas comment l'approcher », Nelly Kaprièlan, « Don DeLillo », art. cit.

¹³²³ Les analyses de Tap et Wilder qui suivront ont partiellement été publiées dans l'article suivant : Karim Daanoun, « Passeurs, transpasseurs et outrepasseurs. La figure de l'enfant dans *White Noise* et *The Names* de Don DeLillo », in Pascale Antolin, Arnaud Schmitt, Susan Barrett & Paul Veyret (Eds.), *La figure du Passeur. Transmission et mobilité culturelles dans les mondes Anglophones*, Pessac, Maison des Sciences de L'Homme d'Aquitaine, 2014, 279-292.

Lauren Hartke dans *The Body Artist*, le romancier en herbe Tap de *The Names*. Le critique Nel, quant à lui, crée une autre catégorie : « Babblers are regular characters in DeLillo's novels: Wilder in *White Noise*, Tap Axton in *The Names*, "the scream lady" and Brbk in *Ratner's Star*, Bucky Wunderlick's "Mountain Tapes" and the Micklewhite boy in *Great Jones Street* (1973), and Mr. Tuttle in *The Body Artist* »¹³²⁴. Il y a enfin ceux que nous pourrions regrouper dans la catégorie des déclassés, des marginaux, des exclus¹³²⁵. Nous pensons à Richard Sheets dans *Cosmopolis* ou la famille Manx et encore une fois Moonman 157 dans *Underworld*. Il va de soi que certains de ces personnages entrent dans plusieurs catégories. Ils sont des événements anti-systémiques qui remettent en cause la totalité du système en dénonçant son aspect totalitaire et monologique. Le principe de rupture ou de perturbation que colportent ces personnages est en lien avec la question de la minorité, de la différence et, plus généralement, de l'altérité.

28. *WHITE NOISE* : WILDER, LA FORCE TRANQUILLE

28.1. Introduction

Dans le monde lisse de *White Noise*, le jeune Wilder est une sorte d'anomalie qui rompt la routine du simulacre. Le flot constant d'information inonde le monde des Gladneys. Le parasitage ambiant récurrent s'immisce dans le texte sous la forme de dyades ou triades de slogans publicitaires : « Dacron, Orlon, Lycra Spandex » (*WN* 52), « MasterCard, Visa, American Express (*WN* 100), « Dristan Ultra, Dristan Ultra » (*WN* 167) ou encore « Clorets, Velamints, Freedent » (*WN* 229). Cette pollution sonore est tellement sournoise qu'elle a colonisé l'esprit des Gladneys jusqu'à pénétrer les rêves de ses enfants qui s'exclament endormis : « Toyota Celica »¹³²⁶ (*WN* 155) et « Panasonic » (*WN* 241). Le tableau sonore ne serait complet sans les interférences intempestives de la télévision et de la radio qui ponctuent le texte de leurs répliques : « The TV said » (*WN* 61, 95, 96) et « The radio said » (*WN* 110, 122, 236). En participant aux dialogues et aux débats la télévision et la radio font partie intégrante de la famille. L'intégration de ce parasitage se veut discret pour souligner qu'il

¹³²⁴ Philip Nel, « DeLillo and Modernism », in John N. Duvall (Ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, New York, Cambridge University Press, 2008, 13-26, p. 21.

¹³²⁵ « Each artist is marginalized (Sax as Jewish female and Munoz as a Latino bisexual) from the white male leaders of the country », Elise A. Martucci, *The Environmental Unconscious in the Fiction of Don DeLillo*, New York, Routledge, 2007, p. 131.

¹³²⁶ « There's something nearly mystical about certain words and phrases that float through our lives. It's computer mysticism. Words that are computer generated to be used as products that might be sold anywhere from Japan to Denmark — words devised to be pronounceable in a hundred languages. And when you detach one of these from the product it was designed to serve, the word acquires a chantlike quality » (*CDD* 97).

s'agit là d'un paysage sonore tellement prégnant que les Gladneys n'y font plus réellement attention. Il est devenu l'environnement invisible dans lequel ils baignent : « The system was invisible, which made it all the more impressive, all the more disquieting to deal with » (*WN* 46). Ce système s'élabore à partir de son centre névralgique, lui aussi acoustique :

“What if death is nothing but sound?”
 “Electrical noise.”
 “You hear it forever. Sound all around. How awful?”
 “Uniform, white.” (*WN* 198)

Il s'agira donc de montrer que Wilder est un principe de vie dans un système mortifère.

28.2. Faillir

Wilder¹³²⁷ est un enfant très intelligent : « Behind that dopey countenance, a complex intelligence » (*WN* 78). Il accuse pourtant quelques carences, notamment un retard langagier : « his vocabulary seemed to be stalled at twenty-five words » (*WN* 36). En réalité, bien qu'il communique à sa manière, Wilder ne prononce pas un seul mot¹³²⁸ durant tout le roman alors qu'il est tout à fait en âge de le faire. Il se distingue en cela foncièrement de ses demi-frères et de ses demi-sœurs qui ont eux la langue bien pendue¹³²⁹. À l'inverse de Maurice Couturier qui décèle des « troubles psychiques aigus »¹³³⁰ — d'autres critiques¹³³¹ abondent dans son sens, excepté Huehls — nous pensons que Wilder est tout à fait sain d'esprit. S'il adopte une posture qui laisse transparaître un certain malaise ou mal être, c'est pour signaler les maux postmodernes des siens. Ces critiques semblent oublier que Wilder, même s'il est un enfant, n'en demeure pas moins une personne, et qu'à ce titre, le lecteur doit se réfréner de le dépourvoir de toute volonté ou de toute force subjective. Aussi nous pensons qu'il n'est pas tant aphasique que mutique. Il a choisi d'économiser les mots. Nous n'oublierons pas un fait

¹³²⁷ Dewey interprète l'onomastique ainsi : « Wilder's very name suggests a movement beyond limits, beyond the constructs of language. [...] Wilder is his name — unafraid, venturesome, and strongly independent. The thing is word exactly », Joseph Dewey, *In a Dark Time*, op. cit., p. 220.

¹³²⁸ « Sa seule intervention linguistique dans le roman est le mot « Baba », qui désigne sa mère, Babette, mais qui pourrait très bien être du simple babillage », Aaron Smith, « Primal Joy/Primitive Control : les phénomènes énumératifs dans les romans de Don DeLillo », Thèse de l'Université de Pau et Pays de l'Adour, 2002, note 116, p. 225.

¹³²⁹ « Sadly, his children all talk like adults: they speak cleverly; they are well read; they are expert arguers », Joseph Dewey, *In a Dark Time*, op. cit., p. 219.

¹³³⁰ Maurice Couturier, « L'Histoire et la refiguration de l'instant : *White Noise* de Don DeLillo », *Revue Française d'Études Américaines* 62 (Novembre 1994), 383-392, p. 385.

¹³³¹ Kolbuszewska fait le même constat : « Not only does Wilder appear to be presented in the novel as a two-year old mentally disabled child, but he is also treated by other characters as an inscrutable agent of mystery. His verbal skills are almost non-existent, and his development seems to have been arrested », Zofia Kolbuszewska, *The Purloined Child: American Identity and Representations of Childhood in American Literature 1851-2000*, Lublin, Wydawnictwo KUL, 2007, p. 178.

important : le handicap langagier de Wilder, pour ne pas dire son trouble ou son retard intellectuel, n'est aucunement le diagnostic scientifique d'un médecin mais simplement l'évaluation du père qui se trouve être également le narrateur que nous sommes pas tenus de croire. S'il ne parle pas ou que très peu¹³³², c'est qu'il en a décidé ainsi.

Wilder se caractérise par son immobilité¹³³³. Sa stase parfaite témoigne de son enracinement au monde, contrairement aux membres de sa famille qui tentent par tous les *moyens* possibles, pour ne pas dire les *media* possibles, d'échapper au réel, de s'en détourner pour embrasser un réel de substitution, beaucoup plus rassurant il va sans dire, régi par des simulations et autres compensations facilitées par la technoscience. Il est souvent décrit dans une posture d'attente, suggérant une phase d'observation, ou alors assoupi comme s'il se régénérerait. En fait, Wilder donne l'impression de s'économiser et d'engranger un maximum d'énergie pour une action à venir de grande envergure.

28.3. Demeurer

Il frappe aussi par son détachement et, d'une manière plus générale, par son rapport aux lieux, voire son inadaptation à ces derniers, comme le fait remarquer Jack : « it occurred to me that [Wilder] was too old and too big to be sitting in supermarket carts » (*WN* 35). Il est toujours à la marge. Dans la cuisine, sur son tricycle, il se tient à l'écart, immobile, contrastant ainsi avec l'agitation des siens : « We entered a period of chaos and noise » (*WN* 6). Son retrait et sa distance par rapport aux autres apparaissent lorsqu'il est fait référence à sa position en hauteur, assis, par exemple : « on the kitchen counter » (*WN* 6 et 43) ou « on a tall stool in front of the stove » (*WN* 210) ou encore « in the attic » (*WN* 115). D'ailleurs, l'espace qu'il occupe est problématique car, tout au long du roman, une question revient inlassablement, comme une litanie, « Where is Wilder? » (*WN* 6, 34, 39, 114, 242). L'absence de Wilder du monde des adultes ne suggère pas tant une absence qu'une présence qui pose question. C'est bien son mode d'appartenance au monde qui est différent. Même dans le rapport qu'il entretient avec sa mère, Babette, il se démarque tout à fait de ses demi-frères et demi-sœurs. Quand Babette apparaît sur la chaîne locale, sur un écran de télévision qui l'a réduite au silence, les enfants exultent car l'image est si intense que leur mère semble s'incarner devant leurs yeux : « She was coming into being [...] The kids were flushed with

¹³³² Dewey n'hésite pas à parler de « almost mystical silence », Joseph Dewey, *In a Dark Time*, *op. cit.*, p. 216.

¹³³³ Nous renvoyons aux références suivantes de *White Noise* pour l'immobilité : *WN* 6, 7, 27, 57, 75, 167, 212, 242. Pour l'attente : *WN* 57, 156. Pour le repos : *WN* 124, 128, 158 et 182.

excitement [...] Then Denise crawled up to the set and turned the volume dial. Nothing happened. There was no sound, no voice, nothing » (*WN* 104-105). Seul Wilder semble prendre la mesure du pouvoir mortifère du petit écran : « Only Wilder remained calm [...] The small boy remained at the TV set, within inches of the dark screen, crying softly » (*WN* 105)¹³³⁴.

Dans un espace où les signes se valent et où il est impossible de démêler le vrai du faux, Wilder devient un repère sécurisant, comme ne cessent de le marteler ses parents Jack et Babette : « Wilder helps me get by » (*WN* 263)¹³³⁵. Il possède pour ainsi dire une « force tranquille », qui apaise et soulage, et endosse le rôle de l'adulte puisqu'il devient celui qui rassure. Aussi problématise-t-il, la place ou l'espace de l'enfant en termes de filiation, lui qui est le dernier de la famille.

À deux reprises Wilder est immobile dans la cuisine en train de fixer du regard la vitre du four, « oven window » (*WN* 27, 75). C'est une image de la sortie et de l'ouverture que propose Wilder. La « fenêtre » fonctionne tel un passage non pas vers un autre monde mais comme la possibilité d'un retour critique sur le monde. Il s'agit pour Wilder de *faire* voir (comme lorsqu'il fixe l'écran de télévision). D'autres métaphores viennent corroborer l'idée d'un passage, d'un *sauf-conduit*. Par exemple, le jouet principal de Wilder qui permet à Babette d'occuper son fils : « his vinyl play tunnel » (*WN* 75, 186). Ce jouet n'est pas uniquement un abri où il trouve refuge pour se protéger des « bruits de fond », un sas où il peut s'isoler pour se régénérer, il est aussi une autre voie, une trouée qui permettrait non pas d'échapper au réel mais bien d'y entrer de plein fouet. Ainsi, Wilder a pour fonction de supplanter dans le roman tout ce que Douglas Keeseey nomme les « mediating structures »¹³³⁶, en premier lieu la télévision. Wilder est un *medium* intercédant en faveur d'un retour au réel.

¹³³⁴ « If the chapter had concluded with the reappearance of Babette, Jack might have left us with a sense that the danger has been averted and regeneration is at hand. Leaving us with Wilder's tears, he issues a warning that our acts of recovery against image narcosis may (one day soon) come too late », Thomas J. Ferraro, « Whole Families Shopping at Night », art. cit., p. 28.

¹³³⁵ Nous renvoyons également aux citations suivantes : « I like being with Wilder » (*WN* 170), « I always feel good when I'm with Wilder » (*WN* 209), « And Wilder to stay the way he is forever » (*WN* 236), « Active helps but Wilder helps more » (*WN* 263) et « Why do I feel so good when I'm with Wilder? » (*WN* 289).

¹³³⁶ « The family's contact with the real world is being interrupted by media representations of that world, television shows, radio programs, tabloid stories, enclosed shopping malls and processed foods that have taken the place of nature », Douglas Keeseey, *Don DeLillo, op. cit.*, p. 135.

28.4. Bruire/bruisser

Cependant la monstration la plus critique est acoustique, elle s'entend plus qu'elle se voit. Face aux bruits parasites de la postmodernité, Wilder surenchérit en proposant son propre parasitage, contestant ainsi le système de l'intérieur. Au « white noise », il rétorque, par ce que nous sommes tentés de qualifier de « wild noise ». Pris d'une crise de sanglots interminables, Wilder signale comme l'entend justement Jack, qu'un processus de rupture est en marche : « There'd been no sense of crisis until now » (WN 75). Puisqu'un événement vient d'avoir lieu, un ordre symbolique établi a de fait été bousculé. Les pleurs qui devraient constituer normalement le symptôme clair d'une pathologie connue résistent à la compréhension car ni « les performances du système d'organisation sociale, [ni] les progrès de la connaissance scientifique, [ni] l'efficacité de l'appareillage technologique »¹³³⁷ ne parviennent à juguler cette manifestation si élémentaire que sont les sanglots d'un enfant. C'est ainsi que Jack se demande : « Is there a condition more basic? » (WN 75). Wilder indubitablement introduit à ce stade du roman un élément du chaos, un dérèglement dans le système et offre à sa famille la possibilité d'ouvrir les yeux et de les confronter à leur aliénation. Or, face à ce déchirement de la partition des « bruits de fonds », Jack réintroduit inlassablement le rythme, la musicalité (d'ascenseur ?¹³³⁸), la pulsation, le tempo, en un mot l'ordre : « It was rhythmic crying, a measured statement of short urgent pulses » (WN 75). Cela laisse entendre que Wilder devra trouver autre chose ou aller plus loin pour mener à bien sa mission. La gestation de la rébellion est bien là : « Wilder sat on a stool in front of the stove, watching water boil in a small enamel pot » (WN 212). C'est sa propre effervescence que contemple Wilder. Quelque chose en lui bout et menace de déborder. Ce n'est plus qu'une question de temps.

¹³³⁷ Yves-Charles Grandjeat, « Le Sens de la crise dans *White Noise* de Don DeLillo », in Christine Raguet-Bouvard (Dir.), *Éclats de voix : Crises en représentation dans la littérature nord-américaine*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 1995, 73-83, p. 73.

¹³³⁸ Ce « Musak » qui constitue ce contre quoi l'écrivain écrit, lutte et qui lui fait ainsi endosser le rôle du passeur : « We have a rich literature. But sometimes it's a literature too ready to be incorporated into the ambient noise. This is why we need the writer in opposition, the novelist who writes against power, who writes against the corporation or the state or the whole apparatus of assimilation. We're all one beat away from becoming elevator music », Adam Begley, « Don DeLillo. The Art of Fiction CXXXV », *Paris Review* 12.8 (1993), 275-306, p. 290.

28.5. Produire

La résistance de Wilder est flagrante lorsque, dans le dernier chapitre, à quelques pages de la fin, il enfourche son tricycle pour traverser l'autoroute¹³³⁹. En effet, les risques encourus sont de taille puisqu'il peut être percuté par un véhicule à tout moment. L'autoroute n'est autre que la voie la plus rapide, espace de circulation hautement balisé par sa vitesse et son sens, tous deux dérégulés par Wilder. Son acte téméraire brille justement par sa lenteur : « He had to slow down [...] [he] couldn't know how slow he seemed to be moving [...] How slow he moved » (*WN* 323). De plus, Wilder traverse¹³⁴⁰ et s'*engage* — dans les deux sens du terme — sur la voie à contre-sens, « diagonally » (*WN* 322). Il rejoint l'autoroute en empruntant des chemins de traverses, coupant par la rue et le trottoir. Sa défiance est suggérée par l'emploi du mot « across » qui revient cinq fois. Le refus que Wilder tente d'exprimer à ce stade du récit passe nécessairement par une prise de risque maximale compte tenu de l'urgence de la situation et des tentatives précédentes infructueuses. Le recours à l'adjectif « duteous » (*WN* 322) semble suggérer que Wilder prend position et répond comme à un devoir. Il témoigne de sa force subjective mais surtout de la valeur sacrificielle de son acte, et nous rappelle que le passeur joue sa vie pour mener à bien sa mission. Il est une force de contestation, un grain de sable dans les rouages de la postmodernité qu'il parasite et brouille : « What did it mean, this little rotary blur ? Some force in the world had gone awry¹³⁴¹ » (*WN* 323). La référence au flou témoigne adéquatement de la force de brouillage des canaux hyper-connectés de la postmodernité. L'image de la roue, quant à elle, et de l'énergie qu'elle produit reste prégnante à la fin de la scène. Wilder n'est pas un consommateur mais un *producteur* : il produit du *sens*, qu'il nous faut entendre à la fois comme contenu et direction.

28.6. Conclusion

La transgression de Wilder installe le désordre et le chaos. En effet, la dernière scène du roman rend compte d'une dernière incursion dans ce temple de la fuite que représente le supermarché qui jusque là était le lieu où Jack et les siens reprenaient des forces : « This place

¹³³⁹ Comme le notent Reeve et Kerridge, la scène signale en intertexte un passage du roman de J.D. Salinger, *The Catcher in the Rye* (1951). N. H. Reeve & Richard Kerridge, « Toxic Events », art. cit., p. 320.

¹³⁴⁰ « Why did the wild child cross the highway? To show his imperviousness to every medium of symbolic exchange. He emerges unharmed, triumphant, transcendent; and yet, of course, the scene is ludicrous », James Berger, « Falling Towers and Postmodern Wild Children: Oliver Sacks, Don DeLillo, and Turns against Language », *PMLA* 120.2 (Mars 2005), 341-61, p. 352. Voir aussi Arnold Weinstein, « Rendering the World of the Tribe », art. cit., p. 311.

¹³⁴¹ « Awry », terme que le *Oxford American Dictionary* définit ainsi : « away from the appropriate, planned, or expected course ».

recharges us spiritually » (*WN* 37) et où ils se protégeaient de la mort : « Here we shop, we don't die » (*WN* 38). Or les données semblent différentes : Jack relève que les rayons ont changé « The supermarket shelves have been rearranged » (*WN* 325). Désordre et chaos reprennent la main, « There is agitation and panic [...] the old shoppers [...] trying to figure out the pattern, discern the underlying logic [...] They see no reason for it, find no sense in it » (*WN* 325). La différence entre les deux scènes transparait aussi dans la narration. Jack, le narrateur intra-diégétique semble prendre ses distances en qualifiant les acheteurs par un « They » anonyme et collectif. Le « We » apparaît seulement cinq lignes avant la fin : « And this is where we wait together, regardless of age, our carts stocked with brightly colored goods » (*WN* 326). Mais ce « we » inclut un « I » cette fois en mesure de se distancier des autres consommateurs, de se tenir à la fois dedans et dehors, reproduire la position ambivalente de son fils qui semble en filigrane lorsque Babette explique : « there's something else about [Wilder] that gives me a lift » (*WN* 209). La métaphore suggérée par « lift » est double. Wilder élève les siens au-dessus du nivellement que la société postmoderne impose. En ce sens, Wilder a une valeur critique. Deuxièmement, « lift » renvoie peut-être à l'épisode de l'autoroute. L'idée ici est que la lenteur soulignée de Wilder le pousse à s'arrêter pour prendre l'autre avec lui. Il s'inscrit donc en faux contre la vitesse de la postmodernité.

Nous abondons dans le sens de Mitchum Huehls qui compare Wilder à un antidote¹³⁴² dans le monde désolé et aride de la postmodernité. Son silence est voulu tout comme son retrait. Il sait ce qu'il se trame et il sait que les siens, empêtrés jusqu'au cou dans la postmodernité, sont incapables de s'en sortir seuls. Mais il refuse le savoir informationnel que sa famille engrange et consomme. Il sait ce qu'il sait et il sait ce qu'il ne veut pas savoir. Il sait qu'il est une certaine forme de savoir qui ne vaut pas la peine d'être su :

[T]hroughout the novel he is portrayed as deeply knowing ; gazing mysteriously into the oven door or the car radio, he is not blankly stupid but rather sees and knows something more than the other characters could ever imagine. In short, Wilder represents a reader like Morson who knows that he doesn't want to know¹³⁴³.

Wilder n'est pas seulement l'enfant-médiateur indiquant le fourvoiement de son père, il est aussi une force agissante qui résiste et outrepassse les limites imposées par les systèmes. Il affirme sa liberté de sa conscience. L'égoïsme qui lui est reproché à un certain point du récit est avant tout une stratégie du texte pour indiquer la présence irréfutable d'un égo, d'un *self* là où les siens sont victimes d'une affligeante dépersonnalisation : « He is selfish without being

¹³⁴² Mitchum Huehls, « Knowing What We Are Doing », art. cit., p. 74.

¹³⁴³ *Ibid.*, p. 76.

grasping, selfish in a totally unbounded and natural way » (*WN* 209). En outre, Wilder s'oppose d'emblée par son prénom qui est associé à l'indomptable même. Il est hostile à toutes les tentatives de dépersonnalisation opérées par la postmodernité. Il est d'ailleurs tout à fait plausible qu'il soit le prolongement de Tap puisque *White Noise*, écrit en 1984, suit de près la publication de *The Names*, publié en 1982. Au début de *The Names*, Axton parle de son fils en ces termes : « There might be something of the wild boy about him » (*N* 14). Il y a donc bien du Tap en Wilder et inversement¹³⁴⁴.

29. *THE NAMES* : DÉBORD ET DÉPORT

29.1. Introduction

Tap est un enfant retors et incarne à la fois une figure du débord et du déport, à l'écrit par son texte, et à l'oral par la langue. Ob mais aussi par sa propension à rechercher le dialogue et les échanges. Il possède une langue déliée, sans contrôle. En créant son propre langage et sa propre fiction, Tap s'éloigne de l'origine tant convoitée par le culte et de ceux qui sont fascinés par ce dernier. Il sait que l'origine « est toujours *entamée* »¹³⁴⁵ et il *aggrave* l'écart à l'origine. Le mouvement qu'il propose est inversé, il est prospectif puisqu'il tend vers le sens à venir. Ce mouvement est cela-même qui le pousse à aller vers l'autre. C'est pourquoi la question du langage dans ce roman est une fois de plus difficilement pensable sans une réflexion sur l'altérité. Il s'agira de démontrer que la parole de Tap verse dans une éthique étant donné qu'elle refuse d'assujettir l'autre. Elle résiste par conséquent à l'impérialisme de la langue anglaise qui colonise les rapports humains et les relations entre les États.

29.2. L'art de converser

Tap se distingue par sa capacité à communier le plus naturellement du monde avec les Grecs, avec les autres justement. James Axton, son père, ne maîtrise pas la langue grecque (*N* 102). Axton et les autres expatriés ne parviennent pas à communiquer avec la population locale. Ils s'enferment dans des conversations stériles en anglais, langage des échanges

¹³⁴⁴ Tom LeClair remarque les affinités de ces deux romans : « Like *The Names*, *White Noise* is narrated by a middle-aged father who seeks refuge from the largeness of things — the complexities of information and communication that surround him — in his marriage and children. He finds in family life “the one medium of sense knowledge in which an astonishment of heart is routinely contained” (117), and then, when family is lost to him as source of safety, succumbs to a visceral obsession with violence; this obsession propels the second halves of the two novels' plots », Tom LeClair, *In the Loop*, *op. cit.*, p. 208.

¹³⁴⁵ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 365.

commerciaux qui excluent l'autre et le maltraitent : « One does business in English » (N 42) et « The language of business is hard-edged and aggressive » (N 47). Axton reconnaît le caractère sacré de la parole : « People absorbed everywhere in conversation [...] Conversation is life, language is the deepest being » (N 52). Néanmoins, il réduit cette dernière à une parole tautologique : « It is talk as a definition of itself. Talk. [...] we begin to feel these people are discussing language itself » (N 52)¹³⁴⁶. Il feint de voir que les mots sont prononcés par des êtres vivants et qu'ils ne sont rien sans les voix qui les échangent. Dans sa pièce de théâtre intitulée *The Day Room* (1987), DeLillo reviendra sur cette idée :

Talk is passion with me. It has to be a good talk, of course. Good talk is the keynote. I admire the European experience. Cafés, cigarette smoke. Talk becomes more passionate as you travel east. Paris, Rome, Athens. An intensity enters the voice. Words take on deeper meaning. There is a life-force in the simplest greeting. An urge toward well-being, intimacy, survival. The whole point is to keep each other company. (TDR 8)

Perdu lors d'une ballade, Axton se plaint du manque de signalisation : « No signs. If we knew the name of this place we could find it on the map. Then we'd know where we are for a change ». Tap répond candidement et, somme toute, pragmatiquement : « Maybe there's someone up there we can ask » (N 187). Il apparaît très clairement de ce dialogue qu'il cherche des interlocuteurs tandis que son père lui ne cherche que des noms.

Cet art de la conversation que Tap maîtrise sans peine de manière instinctive — il y a comme une maîtrise chez Tap de la non maîtrise —, est également souligné avec la figure du concierge, Niko (N 88-89, 101-103, 178). En effet, converser avec le concierge ne pose aucun problème à Tap contrairement à Axton pour qui, s'entretenir avec Niko relève du rapport de force : « The concierge had this power over me. He had the advantage, the language » (N 102). Pour contrebalancer ce déséquilibre, Axton lui ment : « In time I began to lie. I would tell him I was going to a place that had a name I could easily pronounce » (N 102-103). Ne parlant pas plus grec que son père, Tap met un point d'honneur à néanmoins honorer le concierge la première fois qu'il le rencontre. L'enjeu est de taille pour Tap car la sincérité des rapports humains est en jeu : « [Tap] knows he has to handle this alone and does it conscientiously enough, shaking the man's hand, nodding madly. He is not experienced at hearty rapport, of course, but his effort is meticulous and touching. He knows the man's pleasure is important »¹³⁴⁷ (N 89). Tap accepte par la conversation de se lier à l'Autre tout en

¹³⁴⁶ Matthew Mutter, « “Things That Happen” », art. cit., p. 493.

¹³⁴⁷ Il y a là des échos avec les propres sensations de DeLillo lors de son séjour en Grèce : « The simple fact that I was confronting new landscapes and fresh languages made feel almost duty bound to get it right », Robert Harris, « A talk with Don DeLillo », *New York Book Review* (10 octobre 1982), p. 26.

reconnaissant le caractère absolu de ce dernier : « Parler à quelqu'un, c'est accepter de ne pas l'introduire dans le système des choses à savoir ou des être à connaître, c'est le reconnaître inconnu et l'accueillir étranger, sans l'obliger à rompre sa différence »¹³⁴⁸. Tap noue un lien avec l'inconnu sans la moindre velléité de transformation en connu. Il nous rappelle que « [p]arler, c'est sans lien, se lier à l'inconnu »¹³⁴⁹. Pour le fils, le sens provient de la relation, pour le père, de l'adéquation et de la concordance, et inévitablement, du pouvoir. Il refuse le compromis de la relation qui suppose fatalement *différemment* et *déferrement*. Tap, pour sa part, s'accommode sans peine de cet excédent.

29.3. L'art de parler le « Ob »

La résistance de Tap passe bien évidemment par le langage. Il résiste également par la langue Ob¹³⁵⁰ qu'il pratique avec sa mère¹³⁵¹ et que Axton qualifie ainsi : « a coded jargon [...] a kind of counter-Greek » (N 10-11). Ironiquement, il semble que cela soit davantage un « counter-American », c'est-à-dire, une langue qui s'oppose à la stérilité des conversations américaines des expatriés. Le préfixe latin « ob » signifie « en face, à l'encontre », et renvoie donc étymologiquement à la résistance : « He collides with the language » (N 32) nous dit Axton. Se greffant au récit comme une langue supplémentaire, elle permet de multiplier les langues et de ce fait de démultiplier le sens, différant ainsi toute possibilité de clôture. Tap force le trait de la résistance intrinsèque au langage en l'investissant de l'intérieur, en la redoublant, car la langue Ob est elle-même à prendre comme une langue *dans* la langue puisque le préfixe « ob » ne commence ni ne finit un mot, il s'intègre en son cœur : « you insert *o-b* in certain parts of words » (N 42)¹³⁵². Il pénètre dans la langue pour la déstabiliser. Comme Jean-Michel Maulpoix le dit pour la langue en poésie, Tap « se compos[e] un instrument. À chacun sa langue dans la langue, à chacun sa modulation singulière »¹³⁵³. Tap

¹³⁴⁸ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 187.

¹³⁴⁹ *Ibid.*, p. 445.

¹³⁵⁰ « DeLillo writes his own novel, metaphorically, in Ob; that is, he employs a series of "ob" words to chart the geographical and psychic movement of Axton and his friends, archeologist and epigrapher Owen Brademas (whose initials are O.B.), toward transformative encounters with linguistic mystery », Mark Osteen, *American Magic and Dread*, op. cit., p. 119. Voir aussi David Cowart, *The Physics of Language*, op. cit., p. 178.

¹³⁵¹ Nous apprenons également que cet idiome lui vient de sa mère et qu'elle le pratiquait avec sa sœur. La langue Ob s'inscrit par conséquent aussi contre un phallocentrisme de la langue. Pour approfondir la question, se reporter à l'étude de Heyler sur la masculinité dans l'œuvre de DeLillo. Ruth Heyler « DeLillo and Masculinity », in John N. Duvall (Ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, New York, Cambridge University Press, 2008, 125-136.

¹³⁵² Par exemple le mot « Lost » devient « Lobost » et « space » « spobace » (N 87).

¹³⁵³ Jean-Michel Maulpoix, « Imparfaites en cela que plusieurs », art. cit., p. 27. Nous renvoyons aussi le lecteur au texte « La littérature et la vie » de Deleuze où figure l'expression « le devenir-autre de la langue », Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 15.

retarde la compréhension du sens et s'inscrit en faux contre son père pour le convertir. Conscient de son retard sur le sens, il joue de ce dernier pour le creuser et l'aggraver. Cette préposition « ob » qui s'insinue dans le langage de Tap fait écho à la propre intercession de l'enfant dans la conception du langage de son père. Autrement dit, la fonction première de Tap dans le roman est bel et bien de battre en brèche les raccourcis que son père et ses pairs installent. Raccourcis qui réifient l'Autre, le contiennent et le neutralisent par ce que DeLillo nomme habilement dans le roman : « One sentence stories » (N 94). Ces mêmes raccourcis leur permettent de se déresponsabiliser, de devenir des touristes : « To be a tourist is to escape accountability [...] you're able to drift across continents and languages, suspending the operation of sound thought » (N 43).

Si, par la langue Ob, Tap résiste à l'oral, force est de constater qu'il résiste aussi par l'écrit. Cette deuxième forme de résistance s'opère par son manuscrit qui clôt le roman et démontre que Tap s'accommode tout à fait du paradoxe de son projet littéraire, relevant simultanément de la fiction et de la non-fiction : « a nonfiction novel » (N 33) et plus loin, « Don't forget this is fiction we're talking about, even if the nonfiction kind » (N 77). Le statut paradoxal de l'écriture de Tap démontre sa capacité à faire cohabiter sans antagonisme aucun les codes qui régissent respectivement la « nonfiction » et le roman (« fiction » ou « novel »). Si la « nonfiction » relève de l'information factuelle (« supposedly, which is factual and informative » écrit Annie Dillard¹³⁵⁴) et se donne pour but de rendre compte du réel de la manière la plus objective qui soit, la fiction, elle, est tout à fait en droit de falsifier le réel. Aussi est-ce une « nonfiction » car elle se veut fidèle au récit biographique de Owen Brademas mais c'est un roman, une fiction car elle reconnaît sa dimension créatrice et son jeu avec les faits (procédé de fictionnalisation en renommant Owen Brademas Orville Benton par exemple).

29.4. Conclusion

The Names est, sur le plan métafictionnel, le livre d'Axton¹³⁵⁵ qui signe son retour à l'écriture : « higher typing, a return to the freelance life » (N 318). Il est explicite à ce sujet : « These are among the people I've tried to know twice, the second time in memory and

¹³⁵⁴ Annie Dillard, « Introduction: The Creative nonfiction Police? », in Lee Gutkin (Ed.), *In Fact. The Best of Creative Nonfiction*, New York, WW Norton and Company, 2005, p. xix.

¹³⁵⁵ Le langage n'est désormais plus une entrave à la communication : « The first ending, James's ending, concerns language also, but language successfully integrated into the psyche in a way that enables instead of inhibits human interaction and social progress », Christopher Donovan, *Postmodern Counternarratives*, *op. cit.*, p. 68.

language » (N 329). De plus, l'inclusion de la non-fiction de son fils à la fin du roman prouve qu'un changement a bien eu lieu, que son rapport au langage a subi une altération. Axton décrit ainsi le plaisir qu'il ressent à lire l'œuvre de son fils :

I reread Tap's pages that night. They were full of small incidents, moments of discovery, things the young hero sees and wonders about. But nothing mattered so much on this second reading as a number of spirited misspellings. I found these mangled words exhilarating. He'd made them new again, made me see how they worked, what they really were. They were ancient things, secret, reshapable. (N 313)

Lui qui était obsédé par la forme et la littéralité, adjoint le texte informe, truffé de fautes d'orthographe de son fils — « His other misrenderings were wilder, freedom-seeking » (N 313) — et accepte enfin le débord. Il redevient écrivain aussi dans la mesure où, découvrant qu'il a travaillé à son insu pour la CIA et a manqué de se faire tuer, contraint lui aussi à l'immobilité et ses vertus mortifères (« Why was I standing rigid on a wooded hill, fists clenched, facing a man with a gun? » (N 328)), il prend ses responsabilités en reconnaissant les méfaits de la firme qui l'emploie en démissionnant et en redevenant de ce fait *auteur* de sa propre existence. En devenant l'auteur du roman, James Axton pourra alors en écrivant son histoire, celle de son exil, tout réinventer : « reinvent the world, himself and others »¹³⁵⁶.

Dans les deux cas pour Wilder et pour Tap, il nous faut retenir que leurs fonctions quoique caractérisées différemment tendent néanmoins vers le même objectif, à savoir alerter afin de dévoiler un fourvoiement. Ils pointent l'aliénation du doigt et sont des modèles de résistance. Ils s'inscrivent en faux contre une vision totalisante et donc totalitaire du monde. Ils ne réinstallent pas le chaos mais ils montrent que ce dernier a toujours été là et que les grilles artificielles de lecture, qu'elles relèvent de la terreur dans *The Names* ou de la technoscience dans *White Noise*, conçues pour organiser ce chaos sont illusoires et dangereuses. Même s'ils leur arrivent de passer devant le père, ils ne le font que *passagèrement*, pédagogiquement car en aucun cas ils ne se substituent à lui. DeLillo nous rappelle en parlant des enfants :

Well, I think we feel, perhaps superstitiously, that children have a direct route to, have direct contact to the kind of natural truth that eludes us as adults [...] And I think this is the way we feel about children in general. There is something they know but can't tell us. Or there is something they remember which we've forgotten. (CDD 72)

¹³⁵⁶ Curtis A. Yehnert, « "Like Some Endless Sky Waking Inside" », art. cit., p. 362.

Tout au plus peuvent-ils mettre sur la voie, montrer et faciliter mais jamais agir à leur place. Agents éminemment politiques, ces passeurs en herbe sont des *propitiateurs* car en fin de compte, la décision revient aux pères qui sont seuls en mesure de décider. Ces enfants-passeurs font leur possible pour que les pères soient en passe de devenir des sujets à part entière, responsables.

30. *UNDERWORLD* : L'ART DE LA RÉSISTANCE

30.1. Introduction

C'est cette même responsabilité qui incombe aux artistes de tout bord qui peuplent *Underworld*. Artistes et artisans sont logés à la même enseigne, celle de la contestation et de la résistance. Dans la troisième partie « The Cloud of Unknowing » (Spring 1978), Nick Shay est à Los Angeles, à Watts où il observe les Watts Towers. Il a le sentiment que ces deux tours pourraient être l'œuvre de son père James Nicholas Costanza : « the more I looked, the more I thought of Jimmy » (U 276). Il se souvient que très jeune il avait aperçu son père en train d'aider des ouvriers du bâtiment : « two young men [...] trying to lay brick » (U 277). Celui qui a érigé ces tours, le « master builder » (U 277), est en réalité Sabato Rodia. Plus tard, Klara Sax, visitant le site, parvient à la conclusion suivante : « [the artisans] must have been immigrants, Italian stone carvers » (U 373). Klara donne une définition de l'artiste qui ressemble à celle (qui nous est donnée de comprendre) de l'artisan : « to work, to make and shape and modify and build » (U 372). L'image est belle et bien celle de la production et de la transformation. Ces personnages-artistes *travaillent contre* pour ne pas *être travaillés par* le système : « The state, the nation, the corporation, the power structure, the system, the establishment » (U 575). Par ailleurs, ces personnages affirment leur identité et leur indépendance non pas vis-à-vis de l'Histoire *stricto sensu* mais plutôt du métarécit de l'Histoire tel que le système manichéen de la guerre froide l'a imposé. Ils ne nient pas l'Histoire, au contraire, ils la considèrent davantage du point de vue de l'individu, de sa liberté vis-à-vis de la grande Histoire qui, dans sa propension à la totalité, nivelle et absorbe. Devant les Watts Towers de Sabato Rodia, Klara Sax songe à l'œuvre et à l'artisan : « She touched and pressed. She looked up through the struts of the tallest tower. Such a splendid independence this man was gifted with, or likely fought for » (U 492). L'indépendance de cet artisan est en réalité une indépendance plus universelle que DeLillo situe chez tout un chacun : « Against the force of history, so powerful, visible and real, the novelist poses the

idiosyncratic self [...] free and undivided, the only thing that can match the enormous dimensions of social reality » (PH 62).

30.2. Moonman 157, « graffiti writer »

Ismael Muñoz *alias* Moonman 157 — « the Basquiat-like graffiti artist »¹³⁵⁷ —, figure subversive s'il en est, est un adepte de la débrouille tout comme les enfants délaissés du Bronx qui d'ailleurs constituent les seuls membres de sa famille. Ces derniers ont « dégoté » un vieux téléviseur : « a brave beat-up model that [they] dug out of the garbage pits, where it was layered in the geological age of leisure-time appliances » (U 812). Ce déchet datant des années 50, période faste de la consommation de masse, est réhabilité grâce à un deuxième objet de récupération : « a World War II generator that Ismael got cheap at an armory liquidation » (U 812). Pour que la télévision fonctionne, il faut néanmoins un troisième objet : « a stationary bike ». Le thème du recyclage s'enrichit ici d'une métaphore du lien. La chaîne qui se crée entre les objets n'est que l'image d'une solidarité au niveau humain entre les membres du crew de Moonman 157 et de la communauté qui se crée à partir de lui et de Sister Edgar et de Sister Grace. Sur ce vélo qui n'avance pas, le jeune Juano pédale à perdre haleine pour alimenter le générateur qui, à son tour, alimente le téléviseur. Le vélo de Juano est immobile car il est rivé au sol. Cependant, un certain type de production demeure. L'énergie recyclée fournie par le vélo a aussi une vocation contestataire. Le but d'Ismael est commercial mais il l'est de manière anti-commerciale : « Moonman's work partakes of the culture without entirely being of it »¹³⁵⁸. Grâce à ce téléviseur, Ismael compte faire la publicité de ses voitures-poubelles et ainsi pénétrer le marché mondial, « Advertise my junk cars. Go like global »¹³⁵⁹, dans le seul but de subvenir aux besoins des orphelins du Bronx. Dans cet épisode, Juano fait écho au jeune Wilder. Juano pédale avec zèle : « pedaling frantically [...] the kid on the bike is bent and pedaling, a furious pumping boy » (U 812-813). La similitude est frappante : d'un côté Wilder — « The furiously pedaling boy »

¹³⁵⁷ James Annesley, *Fictions of Globalization. Consumption, the Market and the Contemporary American Novel*, London, Continuum Literary Studies, 2006, p. 62.

¹³⁵⁸ Timothy L. Parrish, « From Hoover's FBI to Eisenstein's *Unterwelt* », art. cit., p. 716.

¹³⁵⁹ La citation complète continue ainsi : « Scrap metal for these trodden countries looking to build a military ». Sans le savoir, et de manière cynique Ismael rejoint la théorie de Viktor Maltsev qui associe « weapons and waste » (U 791 et 600). On mesure toute la difficulté qu'il y a à produire — ici pour subsister — dans l'Amérique capitaliste sans avoir la possibilité de s'exclure du business de la guerre à l'échelle mondiale. De même, l'art de Klara Sax n'échappe pas au marché très lucratif de l'art. À ce sujet voir l'article de Takashi Wakui, « Abstract Animation, Conceptual Art, and Don DeLillo's *Underworld*: collectibles and non-collectibles in art ». Accès en ligne le 4 septembre 2012. URL : <http://www.lang.nagoya-u.ac.jp/proj/genbunronshu/22-2/wakui.pdf>

(*WN* 323) — et de l'autre Juano — « furious pumping boy » (*U* 813). Bien que les deux garçons apparaissent dans un contexte différent, ils expriment la même idée. Tous deux représentent une force contraire aux pouvoirs des systèmes l'un en bravant l'autoroute et l'autre en réhabilitant et en recyclant pour le bien de la communauté des laissés-pour-compte. La roue et le rouage sont une image de la contestation et de la production.

La figure de contestation la plus évidente est de toute évidence Ismael Muñoz. Il vit dans la partie du Bronx que DeLillo nomme le « Wall » : « This area was called the Wall, partly for the graffiti facade and partly the general sense of exclusion — it was a tuck of land adrift from the social order » (*U* 239). Le « Wall » est une enclave dans le Bronx, une prison qui, à la lumière du déchet (« waste »), motif principal de *Underworld*, s'entend comme la partie nauséabonde de la ville de New York. Poubelle de la société où sont « entreposés » les rebus tels que les parias, les sans-abri, les toxicomanes, les orphelins... Toute une tribu de laissés-pour-compte, un « wasteland » pour les déchets humains de l'Amérique. Ismael fait partie de ceux-là mais tente par son art de lutter contre le système qui l'a contraint à se retrancher dans l'enclos que constitue le « Wall ». Ismael est aussi connu sous le nom de Moonman 157, son nom d'artiste-graffeur. En effet, il est réputé dans le Bronx pour la beauté de ses graffitis et la solidarité qu'il témoigne aux membres du « Wall ». La double identité est intéressante si l'on s'attache à la relier au thème de la subjectivité. Nous pensons que les deux noms d'Ismael laissent entrevoir un rôle double. La personne Ismael s'est donnée pour mission de venir en aide aux délaissés. Son rôle est humain et fraternel. Elle s'effectue à l'intérieur du « mur ». L'artiste Moonman 157 est lui la figure contestataire tournée vers l'extérieur, vers le pouvoir qui tente de le maîtriser et de l'aliéner. Son rôle est politique. Moonman 157 mène un combat pour rappeler qu'il existe et que d'autres rejetés comme lui existent aussi : « he declares his existence despite all the forces that would render him anonymous »¹³⁶⁰. Ainsi sa fonction est-elle double elle aussi : il affirme sa subjectivité mais il réhabilite par la même occasion d'autres sujets qui peuvent désormais s'affirmer et exister en tant que communauté.

En tant qu'artiste — « graffiti writer » — Moonman 157 rejoint d'une certaine manière la figure de l'écrivain¹³⁶¹ : « This is why we need the writer in opposition, the

¹³⁶⁰ Timothy L. Parrish, « From Hoover's FBI to Eisenstein's *Unterwelt* », art. cit., p. 715.

¹³⁶¹ L'analogie est explicite : « There's a kid she's looking for. Graffiti artist ». Miles Lightman répond : « Graffiti writer » (*U* 381). Voir aussi (*U* 435). Pour Parrish, de tous les artistes du roman, Moonman est le plus proche de DeLillo : « the graffiti artist seems closest to DeLillo's public conception of himself as a novelist writing in opposition to society », Timothy L. Parrish, « Pynchon and DeLillo », in Joseph Dewey,

novelist who writes against power, who writes against the corporation of the state or the whole apparatus of assimilation » (*CDD* 97). Dans une lettre à Jonathan Franzen, DeLillo écrit : « Writing is a form of personal freedom. It frees us from the mass's identity we see in the making all around us. In the end writers will write not to be outlaw heroes of some underculture but mainly to save themselves, to survive as individuals » (*CDD* 143). Nous voyons comment l'art de Moonman 157 s'apparente au langage de l'écrivain. Les tags doivent être lus telle la trace résiduelle de la subjectivité de Moonman 157 qui lui aussi tente de survivre. Écarté par le système, les graffitis mais aussi le rap constituent des moyens langagiers créatifs permettant de renaître en tant que sujet. Créer son langage devient alors un mode de résistance face à l'hégémonie du discours monologique de l'État ou du système¹³⁶². Le langage de Moonman 157 s'apparente d'ailleurs à un nouvel alphabet, un alphabet citadin ou urbain : « the whole *wildstyle* thing of making your name and street number a kind of alphabet city » (*U* 433) (nous soulignons). Il demeure toutefois un langage à part entière : « this is the art of the backstreets talking » (*U* 440). Langage lourd de sens et d'affectivité, comme les mots que l'on prononce sous la ville : « In the subway, words have a charged quality they don't carry elsewhere » (*U* 394). Contre le discours monolithique et fixiste du système, Moonman 157 déploie un contre-langage mouvant et mobile, un art productif et énergique : « this is the art that can't stand still » (*U* 439). Métaphore du mouvement et de la transformation qui évoque également le motif du déchet et de son recyclage. Moonman 157 recycle le « Wall » en faisant des cloisons de sa prison le support de son art. Le mur devient art et un espace où peut être affichée, non plus le sujet comme déchet, mais une sorte de *subjectivité résiduelle* — la preuve en définitive que tant qu'il y a une once de vie, il demeure des restes de conscience, et donc assez de force pour pouvoir affirmer cette conscience. Or c'est bien de la vie dont il s'agit : « the colors lock and bleed and the letters connect and it's all live jive, it jumps and shouts — even the drips are intentional, painted supersharp to express how the letters sweat, how they live and breathe and eat and sleep, they dance and play the sax » (*U* 433). Le tag est vie ; il est doté des caractéristiques corporelles du sujet de chair et de sang. Il est une voix, un cri, un corps.

En créant ce langage organique, Moonman 157 offre au ghetto la possibilité d'affirmer son existence en tant que groupe d'individus et non plus en tant que rebus de la société. Par

Steven G. Kellman, and Irving Malin (Eds.), *UnderWords: Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, Newark, University of Delaware Press, 2002, 79-92, p. 90.

¹³⁶² « [Reimster and Moonman 157] gave each other ceremonial respect, with precise and detailed handshake and *phraseology*, and they rapped about this and that » (*U* 458) (nous soulignons).

son art, il réhabilite sa personne, son environnement mais aussi les autres membres de la communauté. Il redonne à chacun des laissés-pour-compte un droit de parole et, ce faisant un droit à dire leur existence. Moonman 157 s'inscrit dans ce sens contre un courant hégémonique de l'Histoire alimenté par la dichotomie « Us vs. Them » qui pèse sur tout le roman. C'est en cela que le contre-langage de Moonman 157 doit nous amener à considérer son travail artistique comme la mise en mots (ou en voix) non plus de l'Histoire mais des histoires qui font l'Histoire : « The whole point of Moonman's tag was how the letters and numbers told a story of backstreet life » (*U* 434). Redonner vie aux rebus vivants du Bronx, les recycler, pour leur redonner une humanité, une histoire. Comme le dit Jesse Kavaldo au sujet de DeLillo, Moonman 157 à sa manière nous donne à entendre « a collection of untold and forgotten stories »¹³⁶³. Il rend hommage aux habitants du « Wall » : « Ismael Muñoz and his crew of graffiti writers spray-painted a memorial angel everytime a child died in the neighborhood [...] The child's name and age were printed under each angel, sometimes with cause of death or personal comments by the family » (*U* 239). Rendant aux victimes du ghetto noms et identités, les tags leur resituent une mémoire qui a valeur de résistance : « Their creations assert identity as acts of defiance »¹³⁶⁴. La subjectivité est littéralement imposée aux yeux des passants, elle est un langage vivant qui parle sur les murs de la ville et dans le cœur du métro new-yorkais.

L'art de Moonman 157 est un art de l'exposition dans la mesure où il assure la reconnaissance d'âmes oubliées, ces gens qui vivent dans la souffrance et le silence de l'oubli : « past the dead-eyed windows of all those empty tenements that have people living there even if you don't see them » (*U* 440). Moonman redonne voix à ceux que l'on n'entend pas. En cela, la démarche qu'il propose lorsqu'il peint, investit, en le subvertissant, le même terrain que celui de la publicité. Les méthodes publicitaires nous sont expliquées par Charles Wainwright, celui qui a acheté la balle de baseball à Manx Martin. Charles explique au jeune Dwayne Sturmer ce que le publicitaire doit faire pour réussir une campagne de publicité :

There is only one truth. Whoever controls your eyeballs runs the world [...] They're doing research, Dwayne, on what they call retinal discharge. They secretly photograph women in supermarkets. They have sensitive cameras hidden on the shelves that record excitations of the inner eye, motions of the eye far more subtle and telling than a simple blink, and it seems that women go completely crazy eyeballwise when they see certain colors, packages and designs. These are orgasms, basically, of the eye, the brain and the nervous system. How do we use this research? Simple. We correlate high discharge events with the particular items that caused

¹³⁶³ Jesse Kavaldo, « Recycling Authority », art. cit., p. 387.

¹³⁶⁴ Timothy L. Parrish, « From Hoover's FBI to Eisenstein's *Unterwelt* », art. cit., p. 716.

them and then we design our products and packaging accordingly. Once we get the consumer by the eyeballs, we have complete mastery of the marketing process. (U 530-531)¹³⁶⁵

Le mot « eyeballs » qui revient plusieurs fois est également utilisé par Moonman 157 : « this is the art that can't stand still, it climbs across your eyeballs night and day » (U 439)¹³⁶⁶. L'art de Moonman 157 s'inscrit en opposition à l'art mercantile de la publicité mais de manière très subtile¹³⁶⁷. L'artiste-graffeur se propose de défaire les rouages du système, dont la publicité peut être vue comme un des outils, en ayant recours à un procédé similaire. Moonman 157 contrecarre le pouvoir des images en travaillant lui aussi sur les images et leur impact sur la rétine. Ses graffitis doivent eux aussi marquer la rétine du spectateur non pas pour exercer un pouvoir mais pour défaire le pouvoir des images qui poussent à une consommation de masse et à l'oubli du prochain. Les images de Moonman 157 sont en somme des contre-images, des images critiques de l'image. Ainsi, les graffitis sont vus : « everywhere in the system, and you get inside people's heads and vandalize their eyeballs » (U 435). Ce que vandalise Moonman 157 n'est pas la conscience du sujet — les yeux sont évidemment les fenêtres de l'esprit — mais bien la conscience assujettie du sujet.

Un autre terme vient vérifier le lien qu'il nous est possible de tisser entre l'art de Moonman 157 et la publicité. Il s'agit du mot « orange »¹³⁶⁸. Moonman 157 fait des émules dans la ville mais un de ses « imitators » s'est fait prendre : « One of them got busted by the vandal squad, sentenced to clean graffiti from the station walls with an orange juice mixture because there's an acid in the juice that eats the paint » (U 433). L'agent corrosif en question fait écho à l'engrais chimique Nitrotex (U 528) et au jus d'orange qui obsède Charles (U 532, 534). La couleur est avant tout une référence à l'Agent Orange, le produit toxique utilisé par les Américains pendant la guerre du Viêt-Nam. Sa valeur nous renvoie à l'asphyxie, à la mort.

¹³⁶⁵ « Modern advertising and the consumer consciousness it shapes make of the many one — one in taste, one in appetite, one in vision, one in values. The subject, in other words, is subjected », David Cowart, *The Physics of Language*, op. cit., p. 121.

¹³⁶⁶ Pellegrin voit dans ce passage une « montée de la voix fauve d'Ismael — aria d'un Moonman en majesté — qui remplit le vide laissé par la voix narrative absente l'espace d'une longue phrase [...] Cette parole démotique qui sort des bas-fonds du Bronx pour s'affirmer à la face du monde ouvre un chemin à la voix », Jean-Yves Pellegrin, « Problématiques de la voix dans *Underworld* », in François Happe (Ed.), *Profilés Américains 16. Don DeLillo*, Montpellier, Université Paul Valéry – Montpellier 3, 2004, 165-184, p. 178-179.

¹³⁶⁷ « The artists of *Underworld* work to counter the saturation of public and private space and to impose their own forms of communication. They have to reappropriate available surfaces and superscript them with their own images », Wendy Harding, « New York Writing: Urban Art in Don DeLillo's *Underworld* », *Anglophonia* 29 (2009), 467-478, p. 468.

¹³⁶⁸ Pour de plus amples analyses sur l'utilisation du motif « orange », nous renvoyons aux références suivantes : Mark Osteen, *American Magic*, op. cit., p. 240-245, John N. Duvall, *Don DeLillo's Underworld*, op. cit., p. 274-275; Peter Knight, « Everything is connected: *Underworld's* Secret History of Paranoia », in Hugh Ruppersburg & Tim Engles (Eds.), *Critical Essays on Don DeLillo*, New York, G. K. Hall, 2000, 282-301, p. 294-298.

Dans le Bronx, l'agent orange empêche toute écriture ou ré-écriture sur les murs et a donc pour but d'étouffer ou asphyxier les voix contestataires du Bronx. Avec Charles Wainwright, l'agent orange devient au contraire l'imposition d'une force qui se déverse et recouvre le sujet. Moonman 157 écrit contre l'effacement et le gommage des histoires locales¹³⁶⁹ tandis que Charles participe à l'élaboration d'un message publicitaire qui a pour but de noyer les individus dans les flots de la consommation de masse. Contre l'agent orange — ce « graffiti killer » (U 438) — et l'unicité de sa couleur, Moonman 157 répond par l'abondance des couleurs de ses graffitis mais aussi par la taille de ses tags (U 433) : « metallic silver and blue and cherry-bomb red and a number of neon greens » (U 395), « mad canary » (U 438), « flashing those colors in your face » (U 441). C'est en cela que Moonman 157 est une force de contestation — « one of the affirmative forces in the Wall » (U 813) — et que son art est comme un coup porté à la face des badauds : « And Klara had to admit this particular kid knew how to make an impact » (U 395). Cet art qui combat l'immobilisme de la guerre froide — « art that can't stand still » (U 441) — réintroduit une liberté de mouvement : « nobody could take him down » (U 433, 440).

30.3. Klara Sax, « the bag lady »

Moonman 157 fait figure d'artiste à un niveau souterrain¹³⁷⁰. Son statut relève de l'illégalité et de clandestinité¹³⁷¹. Sa production artistique est *underground* dans la mesure où il prend des risques pour réaliser ses tags et qu'il fait circuler ses messages sur les wagons de métro. Le lien entre Moonman 157 et Klara Sax est on ne peut plus explicite lorsque Klara explique son travail au début du roman : « there's [...] a graffiti instinct » (U 77). Klara Sax, autre figure de l'artiste, n'est pas dans une situation où elle doit lutter pour survivre. Elle produit son art librement à la lumière du jour sans réelles contraintes. Ainsi, le rôle des deux artistes est-il complémentaire ne serait-ce que dans les espaces sur lesquels ils agissent : Moonman 157 de manière souterraine et Klara à la surface, dans la légalité (U 69). Ce

¹³⁶⁹ « Murals are the anodyne to the dominance of advertising, to the juggernaut of commodification, to the din of billboards and digital signage », Janet Braun-Reinitz & Jane Weissman, *On the Wall. Four Decades of Community Murals in New York City* (Foreword by Amy Goodman and Denis Moynihan, Introduction by Timothy W. Drescher), Jackson, University Press of Mississippi, 2009, p. ix.

¹³⁷⁰ Peut-être que l'adjectif « souterrain » n'est pas assez précis : « Avant-garde art today is frontier rather than underground art: both because it is literally situated in the areas geographically on the edges of Manhattan (the Lower East Side, as I said, and the South Bronx) and because it is placed in an intermediate area between culture and nature, mass and elite, black and white (I mean skin colour), aggressivity and irony, garbage and exquisite refinement », Francesca Alinovi, « "21st-century slang" [1983] », *Arte di frontiera*, exhibition catalogue, Mazzotta, Milan 1984). Cité dans Lea Vergine, *Art on the Cutting Edge*, op. cit., p. 223.

¹³⁷¹ « clandestine activity [is] so important in DeLillo's fiction », Tony Tanner, « Don DeLillo », art. cit., p. 205.

personnage de Klara Sax apparaît beaucoup plus que celui de Moonman 157 dans le récit. Il est plus élaboré et participe davantage à la narration puisque Klara a eu une aventure avec Nick Shay, le protagoniste du roman. À la différence de Moonman 157 qui cessa ses activités artistiques pour se consacrer entièrement à la communauté des déshérités (*U* 816), l'art de Klara Sax a évolué au fil du temps¹³⁷² et s'est progressivement affranchi de l'Histoire et de sa retranscription graphique par le manichéisme consacré par la guerre Froide. Moonman 157 est lui aussi soumis à une dichotomie plus locale dont les tenants seraient l'État (« they » plutôt que « them ») et lui-même et sa famille, son « crew ». Klara Sax est amenée à reconsidérer son art à la lumière de sa compréhension de la guerre et de son propre positionnement face à la portée universelle du conflit. Ainsi, sa réflexion sur l'art qu'elle pratique mais aussi sur l'art en général est en étroite corrélation avec la réflexion qu'elle mène sur l'Histoire.

Le personnage de Klara Sax est introduit par le biais de Nick Shay, qui ayant lu un article sur elle dans le magazine *Time* (*U* 252) décide de lui rendre visite. Quand il arrive, Klara est sur le point d'être interviewée par une journaliste. De l'entretien qui suit entre l'artiste et la journaliste, nous apprenons que Klara dans son nouveau projet artistique (*U* 70) — qui consiste à peindre des « B-52 long range bombers » tombés en ruine et dont les têtes nucléaires ont été désactivées — reprend en définitive son travail sur les déchets (« castoffs ») qu'elle avait amorcé trente ans plus tôt. À cette époque, les critiques l'avaient surnommée « the Bag Lady » faisant ainsi référence aux déchets¹³⁷³ qui formaient la matière première de son travail. Le principal changement concerne la couleur, que Klara s'est progressivement mise à retirer : « She'd been pulling out color out of her work. For a while she used bitumen and house paint. But there was less color to mix now. It felt right for her to pull it out » (*U* 376). Cette élimination de la couleur est à mettre au compte de la guerre froide et de l'atmosphère qui l'accompagne. La guerre froide a effacé ces couleurs pour ne laisser poindre que le noir et le blanc. L'enfermement de l'art par la bipolarité imposée par le conflit est particulièrement outrancière lors d'un bal célèbre — le « Truman Capote's Black and White Ball at the Plaza Hotel in New York »¹³⁷⁴ (*U* 78, 555-565) — où Klara était présente et où figuraient des personnalités telles que J. Edgar Hoover ou encore Andy Warhol. Il reste de cet événement une photo où Klara apparaît. Cependant, Klara a du mal à se reconnaître : « What is it about this picture that makes it so hard for me to recognize myself? I thought, I don't

¹³⁷² Pierre-Yves Pétillon, « Les romans d'une ville », art. cit., p. 30-35.

¹³⁷³ « cans, sardine tins and shampoo caps and mattresses. I painted a mattress and some sheets [...] I painted my bed in effect » (*U* 70). Le lit est probablement une référence directe à Robert Rauschenberg et son *Bed* (1955).

¹³⁷⁴ Lire à ce sujet le court article de Gaspar Koenig, « Truman Capote. Un dandy dans la ville », « New York et ses écrivains », *Le Magazine Littéraire* 443 (Juin 2005), p. 39.

know who that person is » (*U* 79). Vêtue d'une robe noire (« long black sheathy dress ») et d'un masque blanc (« little white feline mask ») qui reconduisent, par la bichromie, au binarisme de la guerre froide, Klara imite l'arrangement de l'Histoire officielle en reproduisant les couleurs d'une vision du monde dessinée par les deux blocs. C'est donc un sujet déterminé par un binarisme auquel Klara fait face, binarisme qui laisse peu de place à l'affirmation d'une subjectivité libre et non-formatée et d'un point de vue artistique à la pluralité chromatique.

C'est à partir de cette photographie et du rejet de cette image d'elle que Klara va bouleverser son art. À l'origine de ce bouleversement, il faut également mentionner l'influence de Moonman 157. En effet, Klara est amenée à retourner dans son Bronx natal à l'invitation de son amie Esther Winship pour partir à la recherche du « graffiti-writer » connu sous le pseudonyme « Moonman uno cinco siete » (*U* 396). Les deux amies ne parviendront pas à le retrouver mais Klara découvre avec stupeur un art qu'elle ne soupçonnait pas. Elle est surprise par la force (« the impact ») des tags :

The letters and numbers exploded in your face and they had a relationship, they were plaited and knotted, pop-eyed cartoon humanoids, winding in and out of each other and sweaty hot and passion dancing — metallic silver and blue and cherry-bomb red and a number of neon greens (*U* 395).

L'abondance et la vivacité des couleurs des tags de Moonman 157 ont indubitablement influencé le travail de Klara qui en ces années 90 est absolument fascinée par les couleurs : « I am rediscovering paint. And I am drunk on color. I am sex-crazed. I see it in my sleep. I eat it and drink it. I am a woman going crazy with color » (*U* 70). C'est ainsi que son nouveau rapport à la peinture fait naître une force en elle qui la somme de repeindre la photographie noir et blanc du bal :

I want to paint it over, paint the photograph orange and blue and burgundy and paint the tuxedos and long dresses and paint the grand ballroom of the Plaza Hotel and maybe this is what I'm doing, I don't know, it's a work in perpetual progress. And let's not forget pleasure. The senses, the pleasures the body juices. But strata blue yes. But yellow and green and geranium red. Maine geraniums that thrive on cool damp air. But magenta yes. But orange and cobalt and chartreuse. (*U* 79)

Par ce défoulement, cette décharge pourrions-nous dire, Klara renaît en couleurs. Par la création, elle se re-crée et donne une nouvelle impulsion à sa vie. En insérant les couleurs, Klara défait le déguisement noir et blanc d'une Histoire qui s'est imposée à elle par la peur du conflit nucléaire. Elle reprend son histoire en main et rend au sujet sa pluralité, sa richesse et sa complexité. Elle le délivre du méta-récit de l'Histoire. C'est ce qui explique sa référence au

caractère fictif de son passé, lorsqu'elle évoque ce dernier avec Nick, comme si elle avait été écrite plus qu'elle n'avait vraiment vécu : « Sometimes I think everything I've done since those years, everything around me in fact, I don't know if you feel this way but everything is vaguely — *what* — fictitious » (U 73). Klara fait ainsi montre d'une certaine sensibilité face au rapport étroit que l'Histoire entretient avec la fiction, rapport qui est au cœur du débat postmoderne, nous l'avons vu. Dans la théorie postmoderne, l'histoire est entendue comme un procédé de mise en récit d'événements. Nous ne sommes plus confrontés à des événements bruts mais à des événements (« events ») retranscrits en faits (« facts »)¹³⁷⁵. C'est au moment de transformer un événement en fait historique que la textualité intervient. L'étude de l'Histoire passe par ailleurs nécessairement par l'analyse des documents et des archives qui enregistrent l'Histoire, donc de l'acte même d'écrire¹³⁷⁶. À cet égard, la photographie du « Black and White Ball » devient un document historique témoignant d'une mise en récit biaisée de l'Histoire. Se sentant d'une certaine manière écrite (ou historicisée) malgré elle par une autorité supérieure — ici l'Histoire fait figure d'autorité auctoriale — Klara refuse ce pouvoir et récupère par le biais de son art son autorité, ainsi que sa valeur de sujet décidant de la direction et du sens de son existence.

Aussi l'art doit-il pour Klara défaire le processus d'uniformisation de l'Histoire — dont le Grand récit de l'Histoire embrasse les individus comme s'il s'agissait d'une masse homogène — en redonnant à chaque individu sa singularité, sa voix et sa couleur — l'hétérogénéité en somme. Au niveau du support artistique, cela passe par un travail sur les B-52, symboles de la Guerre Froide. Il est fait référence à la production de masse de ces avions, et Klara s'explique en ces termes : « What I really want to get at is the ordinary thing, the ordinary life behind the thing. Because that's the heart and soul of what we're doing here » (U 77). La production de masse est ici synonyme de standardisation et de duplication faisant écho à l'Histoire comme récit non plus pluriel mais comme arrangement et manipulation monologique. Le retour à l'ordinaire que prône Klara est un retour à une subjectivité plurielle des individus singuliers. Aussi faut-il pour cela défaire la répétition de l'objet, le dé-répéter : « we're trying to unrepeat, to find an element of felt life, and maybe there's a sort of survival instinct here, a graffiti instinct — to trespass and declare ourselves, show who we are » (U 77). En revenant à l'original, à l'objet tel qu'il était avant qu'il ne soit aspiré par le flux de l'Histoire et son inévitable marchandisation (« commodification »), Klara

¹³⁷⁵ Linda Hutcheon, *Politics of Postmodernism*, op. cit., p. 72. Voir également Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, op. cit., p. 122-123.

¹³⁷⁶ *Ibid.*, p. 91.

dérégule l'Histoire et ce faisant, se libère et libère le sujet dans le même mouvement. Le retour à la chose singulière, non-répétée — et par extension à l'individu : « But this an individual life » (*U* 78) — est un moyen de se réapproprier l'objet, comme le faisaient les pilotes lorsqu'ils ornaient de pin-ups le nez de leurs avions. L'appropriation de l'avion par ces soldats racontait non pas l'Histoire mais bien des histoires individuelles. C'est ce qui explique la transgression, la résistance et la survie. Klara résiste par son art à l'assimilation des systèmes dont l'histoire officielle de la Guerre Froide fait partie. Par son refus, Klara met en place une *contre-histoire* qui redonne au sujet son énergie autrefois aspirée par le tourbillon de l'Histoire. L'Histoire dans *Underworld* n'est pas le grand récit comme le souligne O'Donnell : « the grand narrative of major events or the national history »¹³⁷⁷. Non c'est tout autre chose : « [History is] an aggregate of minor narratives, each arising from assemblage of perspectives, experiences, and vested interest »¹³⁷⁸. Klara effectue ce retour à l'Histoire à l'échelle de l'individu. Elle recycle l'Histoire nationale pour découvrir derrière chaque couche, chaque strate, chaque déchet, une histoire locale et individuelle : « the small anonymous corners of human experience » (PH 62).

30.4. Lenny Bruce : « the infamous sick comic »

L'artiste Lenny Bruce (1925-1966) apparaît dans la cinquième partie intitulée « Better Things for Better Living Through Chemistry. Selected Fragments Public and Private in the 1950s and 1960s » (*U* 499)¹³⁷⁹. DeLillo lui dédie cinq sections qui correspondent à des dates de sa tournée nationale : « October 22, 1962, West Hollywood » (*U* 504-509), « October 24, 1962, San Francisco » (*U* 544-548), « October 25, 1962, Chicago » (*U* 580-586), « October 27, 1962, Miami » (*U* 590-595) et « October 29, 1962, New York » (*U* 623-633). Il n'est pas surprenant de noter que les cinq spectacles ont lieu dans les années 60, c'est-à-dire à l'orée de la décennie de la « contre-culture »¹³⁸⁰. Ce n'est pas un hasard non plus si DeLillo a choisi d'intercaler ces textes parmi ceux dédiés à la consommation de masse si caractéristique des années cinquante.

¹³⁷⁷ Patrick O'Donnell, *Latent Destinies: Cultural Paranoia in Contemporary U.S. Narrative*, Durham, Duke University Press, 2000, p. 15.

¹³⁷⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹³⁷⁹ La première partie du titre est une variante d'un slogan de la compagnie américaine de pétrochimie DuPont de Nemours. Le slogan fait donc référence aux miracles technologiques de la science qui, en ces années 50, permettent à l'homme et la femme de profiter d'une vie — matérielle — meilleure. La consommation de masse de cette période, l'une des plus fastes que les États-Unis aient connue, est incarnée par la famille Deming.

¹³⁸⁰ « I think Lenny Bruce was a very strong influence on the culture and deserves recognition at the level of Ginsberg and Burroughs and Kerouac » (*CDD* 129).

Le rôle de Lenny Bruce est de mettre des mots sur la terreur ainsi que sur l'angoisse du conflit nucléaire. Ces discours sont souvent parsemés de l'interjection « Dig it » (U 505, 506, 545) qui signifie « tu comprends » ou « tu piges » et qui sont de véritable embrayeurs de l'intersubjectivité. Aussi, ces sketches sont littéralement des invitations à comprendre. Mais « dig » signifie aussi creuser. Le langage a donc pour fonction de faire remonter à la surface ce que l'Histoire officielle tente de dissimuler ou d'enfouir. « Dig » renvoie par conséquent au secret : « That's the secret meaning of this week. The secret history that never appears in the written accounts of the time or in the public statements of the men in power » (U 593-594). La métaphore de l'exhumation prolonge le motif central du déchet. La fonction de Lenny est de libérer ce qui a été refoulé. On note par ailleurs que ses spectacles se caractérisent aussi par un certain ventriloquisme : « Lenny did the voices, the accents. He was not technically sound but mixed in whole cultures and geographies and cross-references to convey the layers of impersonation involved » (U 545). Le fait qu'il multiplie les imitations fait de lui le réceptacle de la pluralité. Ce que Klara Sax fait avec les couleurs, Lenny Bruce le fait avec sa voix. Parish souligne les affinités entre DeLillo et son personnage : « Like Bruce DeLillo is a mimic, an impersonator, a ventriloquist. His novels consist of the simultaneous expression of multiple, disparate voices »¹³⁸¹. Lenny Bruce redonne au langage un pouvoir de contestation : « Never underestimate the power of language » (U 582). Son spectacle, s'il se présente comme un monologue, est en réalité un dialogue avec son public pour susciter une approche critique face aux discours institutionnels propagés par la machine d'État. En multipliant les voix, il redonne voix à des singularités libérant une hétéroglossie plus à même de rendre compte de l'Histoire. Il rappelle de fait le lecteur à l'apostrophe de l'auteur dès la première phrase du roman : « He speaks in your voice, American, and there's a shine in his eye that's halfway hopeful » (U 11). Lenny Bruce véhicule ce que DeLillo nomme « *the Eros of Language* » (PH 63)¹³⁸² :

Language lives in everything it touches and can be an agent of redemption, the thing that delivers us, paradoxically, from history's flat, thin, tight and relentless designs, its arrangement of stark pages, and that allows us to find an unconstraining otherness, a free veer from time and place and fate. (PH 63)

30.5. Conclusion

Les artistes sollicités dans *Underworld* réécrivent l'Histoire, la remettent en jeu en redonnant de la voix aux histoires. Mais ils ne se cantonnent pas chacun à sa discipline ou sa

¹³⁸¹ Timothy L. Parrish, « From Hoover's FBI », art. cit., p. 714.

¹³⁸² « a libidinal principle of artistic creation », David Cowart, *The Physics of Language*, op. cit., 182.

spécialité : graffiti, film¹³⁸³, architecture, peinture, comédie. DeLillo les met en réseau pour signifier qu'ils sont une seule et même force unie contre le système. Pour ce faire, une image fédératrice dans le roman revient subrepticement à chaque fois qu'un des artistes est évoqué. Il s'agit du jazz. Nous savons que DeLillo a écouté et continue d'écouter cette musique¹³⁸⁴. La référence au jazz, alors justement qu'il n'est question d'aucun musicien dans le roman, fonctionne comme un élément « connecteur », un peu à l'image de la balle. Le lien le plus évident concerne Klara Sax dont le nom est explicitement lié au saxophone. Klara rejoint Ismael Muñoz lorsque ce dernier fait référence à Bird, le surnom de Charlie Parker (U 435). Ce qui lie également Moonman 157 et le jazz, ce sont ses *tags* : « they dance and play the sax » (U 433). Il en va de même pour l'artisan des Watts Towers, cet « arte povera » crée par Sabato Rodia : « The work [Sabato Rodia] did is a kind of swirling free-souled noise, a jazz cathedral » (U 277). Même le film fictif de Sergei Eisenstein est décrit par Klara comme étant une forme de « Jazz moderne » (U 424). Enfin, le « one-man show » de Lenny Bruce suggère par sa scansion le jazz et un de ses courants, le *hard bop* auquel le nom du saxophoniste John Coltrane reste associé :

Lenny switched abruptly to ad lib bits. Whatever zoomed across his brainpan. He did bits he got bored with five seconds in. He did psychoanalysis, personal reminiscence, he did voices and accents, grand motherly groans, scenes from prison movies, and he finally closed the show with a monologue that had a kind of abridged syntax, a thing with out connectives, he was cooking free-form, closer to music than speech, *doing a spoken jazz* in which a slang term generates a matching argot, like musicians trading fours, the road band, the sideman's inner riff, and when the crowd dispersed they took this rap mosaic with them into the strip joints and bars and late-night diners, the places where the nighthawks congregate, and *it was Lenny's own hard bop*, his speeches to the people that rode the broad Chicago night. (U 586)¹³⁸⁵ (nous soulignons)

Le jazz est associé à l'improvisation. Cette musique fonctionne sur un échange permanent entre une structure consignée sur la partition et l'orchestration de sa transgression. Ce qui signifie que les musiciens de jazz sont toujours à la fois en dehors et en dedans de la structure écrite. Cette structure est délibérément dépassée par les musiciens qui, chacun son tour et chacun à sa manière, la défient et s'en libèrent par le principe du *chorus*,

¹³⁸³ Il est également question d'un film fictif de Sergei Eisenstein, « Unterwelt ». Voir à ce sujet Steven G. Kellman, « Don DeLillo's Logocentric *Underworld* », in Joseph Dewey, Steven G. Kellman, and Irving Malin (Eds.), *UnderWords: Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, Newark, University of Delaware Press, 2002, 68-78, p. 70.

¹³⁸⁴ « When I was 20, 25 years old I spent a lot of time listening to Jazz, going to museums, looking at abstract paintings, and watching movies. I think this had more effect — not on the way I write, but on the way I think, on my sensibility — than anything I read, although I was a very avid reader then », Maria Moss, « "Writing as a Deeper Form of Concentration." An Interview with Don DeLillo », *Sources* (Printemps 1999), 82-97, p. 96.

¹³⁸⁵ « By describing Bruce's art, DeLillo evokes his own », Timothy L. Parrish, « From Hoover's FBI to Eisenstein's *Unterwelt* », art. cit., p. 716.

c'est-à-dire la reprise du refrain en solo¹³⁸⁶. DeLillo va encore plus loin en amalgamant les arts entre eux. En combinant par exemple film et graffiti : « the flickery jumping art of the slums and dumpsters, flashing those colors in your face — like *I'm your movie, motherfucker* » (*U* 439) (nous soulignons). Ou bien graffiti et architecture : « And the initials here and there, SR, Sabato Rodia, if this was in fact his correct name — SR carved in archways *like the gang graffiti* in the streets outside » (*U* 277) (nous soulignons).

Underworld est parsemé de personnages contestataires qui contrecarrent l'événement historique qu'est la guerre froide en redéployant son hétérogénéité. Artistes pour la plupart, ils détruisent la vision monologique de l'Histoire qui scinde grossièrement le monde en deux. Ils révèlent alors la multiplicité des individualités, les leurs mais également celles des autres. Il y a d'ailleurs des affinités entre l'individualité auquel l'artiste rend hommage et celle de l'écrivain. DeLillo met en effet en jeu sa propre individualité dans ce roman : « History, whatever its blood woes, is subject to infiltration by the novelist's isolated pleasure, the lonely, deep, intimate and unspoken satisfaction he takes in putting words together » (PH 63).

C'est aussi à une forme de Grand récit que l'artiste Falling Man du roman éponyme s'oppose. Il est également question de résister à une lecture monosémique et monologique des attentats du 11 septembre 2001. La résistance est dirigée contre une version de l'Histoire dépêchée d'en haut par le gouvernement de Bush fils. À l'inverse peut-être d'*Underworld* qui couvre un événement insaisissable dans le suspense, pour ainsi dire, de sa durée, *Falling Man* évoque un événement si fulgurant et si humiliant¹³⁸⁷ pour la première puissance mondiale que le gouvernement de George W. Bush a cru bon de récupérer et d'instrumentaliser par une rhétorique de la peur et de la vengeance. Nous connaissons tous les conséquences désastreuses de leur réponse aux attentats. Nous voudrions montrer comment Falling Man, dans la répétition de ses sauts, « dé-répète » (pour reprendre l'expression de Klara Sax) et délie l'événement pour le nettoyer des multiples couches dont les médias l'ont recouvert pour lui rendre une semblance de « première fois ». Il s'agit presque de lui restituer la dimension

¹³⁸⁶ Nous nous inspirons ici de notre premier travail sur DeLillo dans notre mémoire de maîtrise, à l'entrée « Jazz and frame breaking », Karim Daanoun, *World, Words and Waste in Underworld*, Mémoire de maîtrise, Bordeaux, Université Montaigne, 2003, p. 8.

¹³⁸⁶ Pierre-Yves Pétillon, « Les romans d'une ville », art. cit., p. 30-35.

¹³⁸⁷ « This is a historic event, but unfortunately not because of the scale or the nature of the atrocity but because of who the victims were », Noam Chomsky, *Power and Terror*, op. cit., p. 13.

traumatique, non pas que cette dernière ait été dépassée mais tout simplement hâtivement et délibérément refoulée.

31. *FALLING MAN* : L'HOMME QUI TOMBE

31.1. Introduction

Lorsque nous avons abordé *Falling Man*, nous avons insisté principalement sur le caractère mélancolique de l'œuvre. Nous voudrions reconsidérer le roman en nous attachant cette fois à la figure énigmatique du récit, l'artiste-tombeur Falling Man. Pour Duvall, *Falling Man* questionne clairement le rôle de l'art vis-à-vis des événements du 11 septembre :

The prevalence of art, artists and art critics in the novel at the very least raises a question about what role art might play in addressing the traumatic events of 9/11. I believe that in *Falling Man* DeLillo illustrates both the inadequacy and the necessity of artistic mediation and meditation to the task of remembering and memorializing 9/11¹³⁸⁸.

Comme l'écrit Duvall, l'art est un moyen de médiation de l'événement utile et souhaitable. Mais cette médiation ne nous semble pas devoir proposer une clarification, d'offrant aux spectateurs soit une lecture simplificatrice, soit une lecture univoque. Au contraire, déclinant constamment un paradigme de l'impossibilité, le roman s'emploie à ré-opacifier l'événement médié par les références artistiques : pris entre la force visuelle excessive du happening de l'homme qui tombe — « Movement is the strongest appeal to attention »¹³⁸⁹ écrivait Arnheim — et l'événement en creux dans les natures mortes évanescences et spectrales de Morandi que nous avons abordées précédemment. Il redevient une question ouverte à part entière, replacé dans le giron de l'inexprimable, de l'indicible, et de l'irreprésentable.

DeLillo dans *Falling Man* s'est refusé à faire référence aux images des attentats du 11 septembre telles qu'elles ont été véhiculées par les médias¹³⁹⁰. Ces derniers, principalement les chaînes de télévision, ont, par répétition, vidé les événements de tout sens en y greffant un sens orienté vers un récit lisible faisant la part belle à un discours patriotique de vengeance aveugle. Randall explique le contre-pied de DeLillo en ces termes :

The 'unbelievability' of the hijacked planes and the falling bodies and the towers' eventual collapse is matched by the shock of an artwork that demands new aesthetic criteria¹³⁹¹ for it to

¹³⁸⁸ John N. Duvall, « Witnessing Trauma », art. cit., p. 153.

¹³⁸⁹ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, op. cit., p. 372.

¹³⁹⁰ Il y a bien cette mention : « Every time she saw a videotape of the planes she moved a finger toward the power button on the remote » (*FM* 134).

¹³⁹¹ Apitzsch parle elle de « a concrete artistic statement and a meta-discussion of the debate concerning the possibilities and the role of art », Julia Apitzsch, « The Art of Terror », art. cit., p. 101.

be judged and understood. In another sense the art of 'Falling Man' offers something of a meta-commentary on the novelist's (or artist's) position vis-à-vis 9/11: what can be said, or rather added, to the vast array of 9/11 imagery that isn't already being, as it were, 'said' by the attacks themselves? 'Falling Man's' spectacle has no conventional artistic context, as 9/11 seemed to have no historical or representational context to understand it¹³⁹².

DeLillo s'emploie ainsi à ouvrir de nouveaux cadres de références sémantiques qui, loin d'expédier l'événement dans un récit qui le rendrait identifiable, consommable et digeste, réduisant à la fois son ampleur et son horreur, lui permettent au contraire, de rendre à l'événement toute sa force initiale et sa résistance épistémologique. Il soumet le lecteur à une expérience de défamiliarisation qui réinstalle l'événement dans l'éclat aveuglant de son événementialité et amorce chez le lecteur un processus personnel d'appropriation.

31.2. Chute et suspension

Pourquoi le happening de Falling Man ? Nous laisserons pour le moment de côté l'analyse du *happening* dans sa relation au trauma et sa répétition pour dans un premier temps l'aborder dans sa relation à l'événement. Le moment où il arrive et le site où il a lieu sont nécessairement défigurés par le happening. Darko Suvin est on ne peut plus clair à ce sujet : « Both space and time are no longer conventions but problematic materials »¹³⁹³. Puisque nous l'entendons comme un événement en soi, qui tente *à la manière de l'événement* de se présenter à nous, le happening reconduit l'éclatement des repères spatio-temporel propre à l'événement et, ce faisant, défait toute tentative de diégétisation ou de *mise en intrigue* (Ricœur) — « *a nondiegetic structuring of time and space* »¹³⁹⁴. Ce qui signifie que si l'homme qui tombe s'efforce de « représenter » l'événement, il le fait en rejouant l'intrinsèque irréprésentabilité de l'événement, et s'aventure donc davantage vers une forme de présentation que vers une forme de représentation.

Suspension et verticalité vont de pair dans le roman où la verticalité dans le roman passe d'abord par le titre¹³⁹⁵. Le titre *Falling Man* renvoie principalement au personnage-artiste de l'homme qui tombe¹³⁹⁶, Falling Man, mais ce dernier n'est qu'une espèce de

¹³⁹² Martin Randall, *9/11*, op. cit., p. 126.

¹³⁹³ Darko Suvin, « Reflection on Happenings », in Mariellen R. Sanford (Ed.), *Happenings and Other Acts*, London, New York, Routledge, 1995, 241-262, p. 248.

¹³⁹⁴ Darko Suvin, « Reflection on Happenings », art. cit., p. 249.

¹³⁹⁵ L'éditeur allemand Kiepenheuer & Witsch a opté pour une typographie verticale du titre.

¹³⁹⁶ « The term "Falling Man" refers *first* to the photograph [by Richard Drew] of a doomed man plunging out of the burning North Tower; *second*, to a performance artist who reinvokes the image of "jumpers" from the towers when he leaps in a harness that catches him just before the impact; *third*, and inevitably, to the "Fall of Man"; *fourth*, to the mental plunge of Alzheimer's patients who lose their hold on themselves and mirror "the timeless drift in the long spiral down" of those in the burning towers; *fifth*, to *failing man* in the protagonist's failure to

rémanence fictionnelle des hommes et des femmes qui se sont jetés du World Trade center pour ne pas succomber aux flammes. L'être suspendu dans le vide est en somme une figure de l'événement dans la mesure où il bat en brèche toute idée de lien, tout sol à partir duquel une critériologie pourrait être échafaudée soit pour le prédire soit pour le dire : « He seemed to be coming out of nowhere. There was no station stop here, no ticket office or platform for passengers » (*FM* 159). Il élude, de fait, toute compréhension mais aussi toute prévision car le moment des performances de l'artiste n'est jamais divulgué : « He'd appeared several times in the last week, unannounced » (*FM* 33) et, « All his falls were head first, none announced in advance » (*FM* 220)¹³⁹⁷. Nous pouvons d'ailleurs entendre la notion de verticalité à partir de ce que Derrida en dit pour définir l'événement dans le lien qu'il entretient avec l'altérité : « [L]a surprise ne peut venir que d'en haut. [...] Cela veut dire que l'événement en tant qu'événement, en tant que surprise absolue, doit me tomber dessus. Pourquoi ? Parce que s'il ne me tombe pas dessus, cela veut dire que je le vois venir, qu'il y a un horizon d'attente »¹³⁹⁸.

Les propositions de définition de ce que constitue un « Happening » pour Susan Sontag mettent en exergue la résistance intrinsèque au récit qui le caractérise : « The unpredictable duration, and content, of each individual Happening is essential to its effect. This is because the Happening has no plot, no story, and therefore no element of suspense (which would entail then the satisfaction of suspense) »¹³⁹⁹. Ce dernier élément du Happening est intéressant car il nous permet de faire une distinction entre suspens et suspension. Outre la dimension psychanalytique que peut solliciter la suspension dans le vide dans sa symbolisation d'une « attente de sens »¹⁴⁰⁰, la question du suspens et de son absence corrobore notre analyse sur l'événement comme ce qui défie toute attente.

meet his adult responsibilities; and *sixth*, to the discovery of a chilling similarities between the killing terrorist and the suffering victim, a lowest common denominator that helps to explain both », Robert A. Ferguson, « Don DeLillo and Marilynne Robinson Mourn Loss », *Alone in America: The Stories that Matter*, Cambridge, Harvard University Press, 2013, 201-230, p. 209. Voir également Jen Webb, « Fiction and Testimony », art. cit., p. 97.

¹³⁹⁷ *The Body Artist* soulignait déjà cet enjeu : « The piece, called *Body Time*, sneaked into town for three nights, unadvertised except by word of mouth » (*TBA* 104).

¹³⁹⁸ Jacques Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible ?*, op. cit., p. 97. Nous retrouvons cette notion de verticalité chez Romano : « le prime-saut (*Ur-sprung*) de l'origine qui est jaillissement pur de soi en soi comme différence absolue de scission, dans la verticalité d'un présent-source qui s'ab-sout de toute relation à un passé préalable », Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 136.

¹³⁹⁹ Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Anchor Book, 1990, p. 266.

¹⁴⁰⁰ Fédida écrit sur cette notion de vide : « Le sentiment du vide, si souvent exprimé par les patients au cours de leur cure — dans les moments notamment, où il peut sembler qu'il ne s'y passe rien —, est cette expérience psychique de l'instance, voire l'attente de sens, propre à tenir en suspens, comme en condition de non-existence », Pierre Fédida, *L'absence*, op. cit., p. 284.

Autrement dit l'événement bien que nommé (ou même daté) n'en demeure pas moins à définir, à combler, et attend toujours d'être investi de sens. La chute elle aussi corrobore cette attente, cette durée qui est aussi d'ordre traumatique. DeLillo choisit de faire durer cette chute, de la maintenir, et de la tenir dans une espèce de présent perpétuel, qu'en spatialisant le nous pourrions appeler un présent « sans fond ». Il s'agit de chute en tant que justement cet *être tombant*, qui n'en finit pas de tomber. L'homme qui tombe alors, l'artiste tombant, semble pointer du doigt ou du corps peut-être, par sa suspension dans les airs, la suspension du sens, la suspension de toute compréhension. Cependant, dans la multiplication de ses performances, il souligne qu'il n'abdique pas face à cette impossibilité de compréhension, comme nous le verrons plus loin.

31.3. Itérabilité et possibilité

Il suffit de fermer le livre et de le rouvrir aussitôt pour s'apercevoir que la fin renvoie au début du roman. C'est pourquoi tout semble indiquer qu'une boucle est bouclée quand le lecteur referme le livre. Pourtant, la question du sens de l'événement demeure. Il est possible d'entrevoir dans ce qui au premier abord semble désigner une écriture piégée dans sa propre circularité — et une telle lecture abonderait dans le sens du récit mélancolique — un processus de répétition critique. À l'image des efforts entrepris tout au long du récit pour éviter d'une part l'expédition de l'événement vers un sens fixe et surfait et, d'autre part, une sacralisation qui le prémunirait de tout discours, il semble en réalité que l'écriture de l'événement génère de la différence dans la lecture et vient corroborer, ou à tout le moins imiter le mode d'opération de *Falling man*. En effet, la multiplication de ses sauts n'est pas répétition stérile¹⁴⁰¹ car le caractère clandestin de la performance la prémunit d'une répétabilité par l'image. La performance est itération au sens où Derrida l'entend : « *Itara* veut dire différencier ; soit l'itérabilité comme répétition du 'même' et production de la différence »¹⁴⁰². L'homme qui tombe est évidemment associé à la répétition : « he brought it back of course » (*FM* 33). Une telle lecture renvoie inévitablement au trauma. La répétition montre que les témoins de l'événement, la nation américaine, le monde sont empêtrés dans le

¹⁴⁰¹ « But while the same Happening might be given several nights in a row, it is not meant to enter into a repertory which can be repeated », Susan Sontag, *Against Interpretation*, *op. cit.*, p. 267.

¹⁴⁰² Jacques Derrida, « Le ressassement ou le droit à la littérature (Nœud, point — arriver à s'effacer) », *Modernités 15 : Écritures du Ressassement* (textes réunis et présentés par Éric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin et Dominique Rabaté), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, 309-327, p. 313.

temps suspendu de l'horreur¹⁴⁰³. Mais cette lecture n'est pas la seule valable. Nous pouvons aussi déceler une défiance face à la répétition dans la mesure où la performance refuse toute fixation : « The performances were not designed to be recorded by a photographer » (*FM* 220)¹⁴⁰⁴. DeLillo place implicitement l'artiste et sa chute chaque fois recommencée en contrepoint de la chute des « Twin Towers » telle qu'elle fut capturée et répétée par les medias. Là aussi, la chute rejoue l'événement qui se veut unique à chaque fois. C'est tout le paradoxe de l'événement pris entre unicité et répétabilité que DeLillo s'efforce d'exposer, et que Derrida a mis en lumière :

De même, l'événement ne peut apparaître comme tel, quand il apparaît, qu'à être déjà dans son unicité même, répétable. C'est cette idée, très difficile à penser, de l'unicité en tant qu'elle est immédiatement itérable, de la singularité en tant qu'elle est immédiatement, comme dirait Levinas, engagée dans la substitution. La substitution n'est pas simplement le remplacement d'un unique remplaçable : la substitution remplace l'irremplaçable. Qu'il y ait tout de suite, dès le premier matin du dire ou le premier surgissement de l'événement, itérabilité et retour dans l'unicité absolue, dans la singularité absolue, cela fait que la venue de l'arrivant de — ou la venue de l'événement inaugural — ne peut être accueillie que comme retour, revenance, revenance spectrale¹⁴⁰⁵.

Falling Man est d'emblée la figuration spectrale des victimes qui tombent, et, à chacun de ses sauts, re-tombent.

Cet événement de performance dit son événementialité par le fait même qu'il s'enregistre par les passants¹⁴⁰⁶, *accidentellement* présents : « Those pictures that exist were taken by people who *happened* to be at the site or by a professional alerted to the event by a passerby » (*FM* 220) (nous soulignons). La question de la réitération ou plutôt de

¹⁴⁰³ Notons que la répétition des sauts peut faire référence aux nombreuses victimes qui ont sauté comme l'explique Junod dans son article consacré au photographe Richard Drew et à sa photographie de l'homme qui tombe qui a inspiré DeLillo pour son roman : « Each jumper, no matter how many there were, brought fresh horror, elicited shock, tested the spirit, struck a lasting blow », Tom Junod, « The Falling Man », *Esquire* (Septembre 2003). En ligne daté du 8 septembre 2009. Accès en ligne le 11 mai 2013. URL : http://www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP_FALLINGMAN

¹⁴⁰⁴ « As a spontaneous intervention, unorchestrated by the media, his art invokes the spirit of the Situationists », Linda S. Kauffman, « World Trauma Center », *American Literary History* 21.3 (Automne 2009), 647-659, note 7, p. 658. La référence aux Situationnistes établit également un lien supplémentaire, le premier étant l'art, entre David Janiak et Martin Ridnour. En effet, ce dernier était autrefois associé au groupuscule terroriste allemand Komune One. Pour plus de précisions sur Komune One, consulter Mary-Elizabeth O'Brien, *Post-wall German Cinema and National History: Utopianism and Dissent*, Rochester, Camden House, 2012, note 28, p. 290.

¹⁴⁰⁵ Jacques Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible ?*, op. cit., p. 96-98.

¹⁴⁰⁶ Nous pouvons également dire que ces passants sont autant de réceptacles hétérogènes qui démultiplient le sens de la performance, la libérant d'un écueil de répétition : « the audience must always reinvent the performance for itself », Henry M. Sayre, *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, p. 17.

l'itérabilité¹⁴⁰⁷ comme forme de répétition critique tend à rapprocher le saut du Falling Man de ce que Blanchot écrit sur le questionnement *en tant que* saut,

Questionner, c'est faire un saut dans la question. La question est cet appel à sauter, qui ne se laisse pas retenir dans un résultat ; Il faut un espace libre pour sauter, il faut un sol ferme, il faut un pouvoir qui, à partir de l'immobilité sûre, change le mouvement en bond. C'est la liberté de questionner qui est saut à partir et hors de toute fermeté¹⁴⁰⁸.

DeLillo cultive ainsi le retard. Pour tenter de comprendre, il nous invite à ralentir, à lire et à lentement questionner. Cette attitude témoigne d'une volonté de mesure pour refuser une lecture lapidaire de l'événement, et prôner une écriture « empêchant l'installation et le repos »¹⁴⁰⁹. Il est à cet égard intéressant de noter qu'il en va de même pour Justin, le fils de Keith et Lianne. Une fois de plus, DeLillo prête aux enfants un pouvoir singulier :

The kid was trying to speak in monosyllables only, for extended stretches. This was something his class was doing, a serious game designed to teach the children something about the structure of words and the discipline required to frame clear thoughts. Lianne said, half seriously, that it sounded totalitarian.

"It helps me go slow when I think," Justin said to his father, measuring each word, noting the syllable count. (*FM* 66)

31.4. Spectateur et terreur

L'expérience des performances de Falling Man est proposée par l'intermédiaire de Lianne qui est témoin par deux fois des sauts de l'artiste. La première fois elle n'est pas témoin de la performance en train de se faire. Elle arrive après l'événement et se contente du résultat du saut : elle voit un homme suspendu dans les airs à l'aide d'un harnais et d'une corde. La force de la performance est néanmoins palpable car une foule s'est créée et la circulation en a été affectée : « Traffic was barely moving now » (*FM* 33). Comme les témoins de la scène dont l'expérience est relatée par focalisation interne, Lianne appréhende ce qu'elle voit comme une représentation au sens théâtral du terme : « the spectacle, the puppetry of human desperation [...] this little theater piece » (*FM* 33). Pourtant, à la deuxième occurrence elle se ravise et n'adhère plus au caractère purement représentationnel de la performance : « She wished she could believe this was some kind of antic street theater, an absurdist drama that provokes onlookers to share a comic understanding of what is

¹⁴⁰⁷ « L'itérabilité transgresse le code ou la loi qu'elle constitue ; elle inscrit a priori, de façon irréductible, l'altération dans la répétition », Jacques Derrida, *Limited Inc.* (Présentation et traductions par Elizabeth Weber, Paris, Galilée, 1990, p. 120. Voir aussi sur « l'irrépétibilité » Jean-Luc Marion, *De surcroît, op. cit.*, p. 43 et *Étant donné, op. cit.*, p. 240.

¹⁴⁰⁸ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini, op. cit.*, p. 25.

¹⁴⁰⁹ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 208.

irrational in the great schemes of being or in the next small footstep » (*FM* 163). La deuxième fois, Lianne est prise par surprise¹⁴¹⁰, caractéristique fondamentale de l'événement que nous avons précédemment associée à la verticalité. DeLillo prépare la verticalité de la chute en soulignant sur le papier de la page l'horizontalité de l'écriture. Grâce à l'intercession de phrases courtes isolées qui elles-mêmes renvoient à l'idée d'une linéarité horizontale, le texte donne une saillance visuelle à l'horizontalité : « A train flew by » (*FM* 158), « A train went by » (*FM* 159), « A teacher walked slowly » (*FM* 159), « A car went by, radio blasting » (*FM* 159) puis « A train went by » (*FM* 160). Il n'échappera pas au lecteur que ces phrases courtes suggèrent la mobilité pour mieux souligner l'irruption de l'événement et l'immobilité qu'il provoque : les enfants ont cessé de jouer au basket sur le terrain : « all the games in suspension » (*FM* 159) ; le professeur s'est arrêté (*FM* 163).

Il faut un peu de temps à Lianne pour qu'elle se rende clairement compte de ce qui arrive : « White male in suit and tie, it now appeared, as he made his way down the short ladder through an opening. This is when she knew, of course » (*FM* 159). Elle prend lentement conscience de ce qui se déroule devant ses yeux : « Then she began to understand. Performance art, yes » (*FM* 164). Il est important de souligner que malgré ces « reconnaissances », l'horreur de la chute et de ce qu'elle provoque n'est en rien amoindrie. D'abord parce que Lianne est en quelque sorte en possession de données que les passants et les usagers du train ne possèdent pas : « These people had not seen him attach the safety harness. They would only see him fall out of sight » (*FM* 165). Il y a là l'angoisse anticipée de l'horreur que vont éprouver les témoins. Par ailleurs, le choc de la performance tient aussi à ce qu'au lieu de donner à revoir la chute au sens d'une re-présentation, le saut offre toute la puissance de l'événement lui-même :

She felt her body go limp. But the fall was not the worst of it. The jolting end of the fall left him upside-down, secured to the harness, twenty feet above the pavement. The jolt, the sort of midair impact and bounce, the recoil, and now the stillness, arms at his sides, one leg bent at the knee. There was something awful about the stylized pose, body and limbs, his signature stroke. But the worst of it was the stillness itself and her nearness to the man, her position here, with no one closer to him than she was. She could have spoken to him but that was another plane of being, beyond reach. He remained motionless, with the train still running in a blur in her mind and the echoing deluge of sound falling about him, blood rushing to his head, away from hers. (*FM* 168)

Après l'avoir vu, Lianne, horrifiée, aveuglée par ce qu'elle a vu (« Her eyes were open but

¹⁴¹⁰ Apitzsch note à juste titre que si la première apparition de l'artiste sert de présentation au lecteur, la deuxième occurrence est, elle, une vraie surprise : « The reader is as unprepared as Lianne. The whole scene makes no explicit mention of his identity as the performance artist and, like Lianne, the reader has to identify the action by observing what is happening », Julia Apitzsch, « The Art of Terror », art. cit., p. 98.

she guided herself by hand » (*FM* 168)), se met à marcher de plus en plus vite, puis à courir presque malgré elle : « She found she was running now » (*FM* 169). Aussi souscrivons-nous à l'analyse de Duvall : « For her, then, witnessing Falling Man's full performance is not a representation of the horror of 9/11, it is the horror of 9/11 itself »¹⁴¹¹. Duvall conclut de manière convaincante sur la fonction de présentation plus que de représentation de la performance de l'homme qui tombe :

Janiak's art is not primarily representational; rather, it carries with it an element of witness precisely because of its effect on his unsuspecting audience: Janiak's art, in other words, allows his viewers themselves to become witnesses of the horror. Rather than simply represent what happened when people jumped from the World Trade Center, Janiak's art extends the moment of 9/11 into the present. By doing so, DeLillo suggests that his imagined performance artist creates an art commensurate with the tragedy¹⁴¹².

31.5. Conclusion

Falling Man a une fonction commémorative et remémorative. Cet homme qui tombe ravive la mémoire de « l'homme qui tombe » en lui offrant la possibilité de rejaillir à la mémoire. Dans son très bel article dédié entièrement à la photographie de Richard Drew¹⁴¹³, Tom Junod propose un historique du cliché et fait la remarque suivante :

[Richard Drew] sent the image to the A[ssociated] P[ress]'s server. The next morning, it appeared on page seven of *The New York Times*. It appeared in hundreds of newspapers, all over the country, all over the world. The man inside the frame — the Falling Man — was not identified. [...] In most American newspapers, the photograph that Richard Drew took of the Falling Man ran once and never again. Papers all over the country, from the *Fort Worth Star-Telegram* to the *Memphis Commercial Appeal* to *The Denver Post*, were forced to defend themselves against charges that they exploited a man's death, stripped him of his dignity, invaded his privacy, turned tragedy into leering pornography. Most letters of complaint stated the obvious: that someone seeing the picture had to know who it was¹⁴¹⁴.

« L'homme qui tombe » aura été trop rapidement évincé par une presse trop encline à étouffer l'horreur, à faire, en somme, comme si cette dernière n'avait pas eu lieu : « In a nation of voyeurs, the desire to face the most disturbing aspects of our most disturbing day was somehow ascribed to voyeurism, as though the jumpers' experience, instead of being central

¹⁴¹¹ John N. Duvall, « Witnessing Trauma », art. cit., p.162. Kauffman le rejoint dans son analyse : « Janiak, in contrast, wants to create an unmediated experience », Linda Kauffman, « Bodies in Rest and Motion in *Falling Man* », art. cit., p. 149.

¹⁴¹² John N. Duvall, « Witnessing Trauma », art. cit., p. 161.

¹⁴¹³ « In the picture, he departs from this earth like an arrow. Although he has not chosen his fate, he appears to have, in his last instants of life, embraced it. If he were not falling, he might very well be flying. He appears relaxed, hurtling through the air. He appears comfortable in the grip of unimaginable motion. He does not appear intimidated by gravity's divine suction or by what awaits him. His arms are by his side, only slightly outtrigged. His left leg is bent at the knee, almost casually. His white shirt, or jacket, or frock, is billowing free of his black pants. His black high-tops are still on his feet », Tom Junod, « The Falling Man », art. cit.

¹⁴¹⁴ *Ibid.*

to the horror, was tangential to it, a sideshow best forgotten »¹⁴¹⁵. Une telle diligence n'est pas sans rappeler celle du gouvernement qui déclara arbitrairement la fin du deuil au bout de quelques jours. L'acte suicidaire est ce qui permet paradoxalement de le rappeler à la mémoire des gens. Falling Man travaille contre un oubli dérivé d'une politique de deuil bâclée, d'une politique de l'oubli. Chacun est rappelé à la responsabilité du souvenir. Sa fonction est également de préparer les spectateurs et les lecteurs à l'horreur première, celle du retour traumatique de l'événement à la fin du récit. Ses apparitions permettent littéralement d'amortir le choc. Falling Man en tant qu'artiste est un événement dans la mesure où il résiste à toute récupération et affadissement de l'événement¹⁴¹⁶.

Dès la deuxième page il est question d'une chemise blanche : « A shirt came down out of the high smoke, a shirt lifted and drifting in the scant light and then falling again, toward the river » (*FM* 4). Puis elle réapparaît à la fin : « He could not stop seeing it, twenty feet away, an instant of something sideways, going past the window, white shirt, hand up, falling before he saw it » (*FM* 242). Qu'en est-il de cette chemise blanche qui ouvre et clôt le récit ? Devons-nous l'appréhender comme une métaphore de l'événement ? La chemise n'est pas seulement la trace ou l'enveloppe de ce qui a disparu. Lorsqu'elle réapparaît dans les dernières lignes du roman, celle-ci a gagné en corporalité car il semble désormais possible de distinguer un corps¹⁴¹⁷ : « Then he saw a shirt come down out of the sky. He walked and saw it fall, arms waving like nothing in this life » (*FM* 246). C'est le récit ainsi achevé qui redonne corps à l'événement le rendant alors accessible à l'expérience. Mais c'est aussi le travail

¹⁴¹⁵ *Ibid.*

¹⁴¹⁶ « There is something almost rebellious in the man's posture, as though once faced with the inevitability of death, he decided to get on with it; as though he were a missile, a spear, bent on attaining his own end ». Mais il reste néanmoins lucide sur le pouvoir de l'image : « Photographs lie. Even great photographs. Especially great photographs. The Falling Man in Richard Drew's picture fell in the manner suggested by the photograph for only a fraction of a second, and then kept falling. The photograph functioned as a study of doomed verticality, a fantasia of straight lines, with a human being slivered at the center, like a spike. In truth, however, the Falling Man fell with neither the precision of an arrow nor the grace of an Olympic diver. He fell like everyone else, like all the other jumpers — trying to hold on to the life he was leaving, which is to say that he fell desperately, inelegantly. In Drew's famous photograph, his humanity is in accord with the lines of the buildings. In the rest of the sequence — the eleven outtakes — his humanity stands apart. He is not augmented by aesthetics; he is merely human, and his humanity, startled and in some cases horizontal, obliterates everything else in the frame », *ibid.*

¹⁴¹⁷ L'idée selon laquelle l'écriture viendrait remplir de sa matérialité ce vêtement désincarné fait peut-être écho à l'hypothèse de Kauffman : « [The performance artist Falling Man] stages impromptu parachute jumps around New York City. It is as if the parachutist wants to put a body back in that white shirt », Linda Kauffman, « Bodies in Rest and Motion in *Falling Man* », art. cit., p. 135. Harack analyse cet épisode ainsi : « The shirt, which stands in for an actual body, is "like nothing in this life" because before 9/11, there was no referent for this type of death in the U.S. The shirt is also a placeholder for death and absence, much like the towers themselves, reminding us inescapably of real bodies, real lives, and the fact that this event happened », Katrina Harack, « Embedded and Embodied Memories », art. cit., p. 330. « Keith, of course, has seen a falling man. It is not a shirt, but a person; but this is too difficult to absorb and so it is re-narrativised in his memory as an inanimate object », Jen Webb, « Fiction and Testimony », art. cit., p. 103.

artistique du Falling Man qui a permis de redonner mémoire et par conséquent corps à « l'homme qui tombe » tel qu'il fut immortalisé par Richard Drew. DeLillo réhabilite cette photographie lorsqu'il crée son personnage de Falling Man. Il redonne à cette victime anonyme qui a sauté, et à toutes les autres¹⁴¹⁸, une existence et par conséquent, une place dans la mémoire collective.

Avec *Falling Man* DeLillo décline la notion même d'événement pour combler le vide aporétique ouvert par ce dernier, tourner lentement autour de ses paradigmes, s'essayant à une définition ou esquissant un processus de nomination qui conscient de la résistance de l'événement jamais n'abandonne, retardant ainsi le sens et faisant de ce retard un mode de signifiante, de *making-sense*. Si l'écriture s'avère efficace dans sa lenteur même pour garantir le sentiment d'une matérialité, d'un affect de l'événement, elle maintient néanmoins dans ce dernier comme une irréductible impossibilité de se dire. Cette résistance s'affiche dans la comparaison, « like nothing »¹⁴¹⁹, qui dévoile et voile dans le même mouvement et renvoie à la première méditation de l'auteur sur le 11 septembre : « In its desertion of every basis for comparison, the event asserts its singularity » (RF 39).

Jean-Pol Madou définit la notion d'événement à partir de celle de « *skandalon* » : « Tout événement digne de ce nom est un scandale, du grec *skandalon* [...] pierre d'achoppement pour la pensée »¹⁴²⁰. L'étymologie latine nous ramène à « ce qui est occasion de chute ». Face au scandale que représentent les attentats du 11 septembre, *Falling Man* invite à se relever, à se mettre debout, à prendre appui sur le langage et la fiction — c'est aussi cela le mot « structure » — pour ne pas se laisser aller à la capitulation face à ce qui nous dépasse et nous fait choir : « There is something empty in the sky. The writer tries to

¹⁴¹⁸ « The two most reputable estimates of the number of people who jumped to their deaths were prepared by *The New York Times* and *USA Today*. They differed dramatically. The *Times*, admittedly conservative, decided to count only what its reporters actually saw in the footage they collected, and it arrived at a figure of fifty. *USA Today*, whose editors used eyewitness accounts and forensic evidence in addition to what they found on video, came to the conclusion that at least two hundred people died by jumping — a count that the newspaper said authorities did not dispute. Both are intolerable estimates of human loss, but if the number provided by *USA Today* is accurate, then between 7 and 8 percent of those who died in New York City on September 11, 2001, died by jumping out of the buildings; it means that if we consider only the North Tower, where the vast majority of jumpers came from, the ratio is more like one in six », Tom Junod, « The Falling Man », art. cit.

¹⁴¹⁹ Powers dans un très court article explique : « There are no words. But there are only words. To say what the inconceivable resembles is all that we have by way of learning how it might be outlived. No comparison can say what happened to us. But we can start with the ruins of our similes, and let "like" move us toward something larger, some understanding of what "is" », Richard Powers, « The Way We Live Now. Close Reading: Elements of Tragedy; The Simile », *The New York Times* (23 septembre 2001), p. 23. Pour une discussion strictement centrée sur les limites de la métaphore et de la comparaison, voir l'article de Hamilton Carroll, « "Like Nothing in this Life" », art. cit., p. 113-115.

¹⁴²⁰ Jean-Pol Madou, « L'être, le phénomène et l'événement : Foucault, Deleuze, Marion », in *L'Événement*, Chambéry, Éditions du Pôle, 2004, p. 33.

give memory¹⁴²¹, tenderness, and meaning to all that howling space » (RF 39). En dépit de tout ce que l'événement détruit et annihile, le langage lui, résiste : « living language is not diminished » (RF 39). La fiction incarne chez DeLillo « une certaine possibilité impossible de dire l'événement »¹⁴²².

¹⁴²¹ Déjà s'amorce dans le langage ce que nous décelons comme étant un potentiel de performance car Leps souligne avec justesse : « To "give memory" is a provocative collocation, as memory is something one can have or share, but not give », Marie-Christine Leps, « *Falling Man*: Performing Fiction », in Peter Schneck & Philip Schweighauser (Eds.), *Terrorism, Media, and the Ethics of Fiction. Transatlantic Perspectives on Don DeLillo*, New York, Continuum, 2010, 184-203, p. 184.

¹⁴²² Jacques Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible ?*, op. cit., p. 86.

CONCLUSION — HÉTÉROGÉNÉITÉ ET ALTÉRITÉ

L'événement de cette troisième partie nous a conduit vers d'autres horizons, principalement ceux des systèmes, de la terreur et de la performativité. Partant de l'affiliation de la terreur aux systèmes, nous avons pu voir comment les textes de DeLillo s'employaient à démontrer comment l'événement terroriste empêchait toute construction de sens. Que ce soit la violence du meurtre de JFK et la dispersion des parties du corps et du sens qu'il provoque dans *Libra*, ou la préfabrication factice d'une équation tautologique annihilant toute possibilité de vie dans *The Names* ou encore la création d'un espace oppressant et tortionnaire légitimé par l'état d'exception dans *Point Omega*, l'événement terroriste se présente dans le texte à la manière d'une épreuve à laquelle il faut faire face.

Nous avons opposé à l'événement de la terreur et à sa dynamique de fixation sclérosante du sens, des contre-événements textuels portés par un récit de la contre-terreur. Sans tomber dans le piège de la systémativité qu'ils désirent dénoncer et contrecarrer, ces contre-récits ont pour vocation préalable de redonner une chance au sens de resurgir pour se redéployer ensuite. C'est donc bien au dialogisme et à l'hétérologie que tendent de tels récits. Dans « Baader-Meinhof », DeLillo nous arrête dans une zone intermédiaire qui permet d'appréhender de manière critique la terreur et le terrorisme pour ne pas les reconduire. Cette zone une fois créée, et la terreur une fois circonscrite, le texte se tourne vers la question éthique du pardon que nous abordons comme un événement au sens derridien. Dans *The Names*, la vivacité de l'écriture de Tap qui dans ces altérations et ses errements orthographiques, *communique* l'hétérogénéité du sens et sa coïncidence avec l'altérité. Enfin, dans *Falling Man*, c'est le récit de la collision et de la déflagration qui fait l'objet d'une résistance face à la terreur. Le texte fait émerger au sein même de l'événement de destruction et de dé-nouement une humble réponse qui met en avant l'inaltérabilité du lien d'où une construction peut renaître.

Toujours à partir de cette dynamique de la résistance et de l'opposition, nous avons proposé d'identifier des contre-récits portés par des personnages emblématiques de la fiction delillienne. À ce titre, nous nous sommes penchés sur la figure de l'enfant et celle de l'artiste. Le jeune Wilder dans *White Noise* incarne « un imperturbable principe de perturbation »¹⁴²³ dans l'ordre mortifère installé par la postmodernité. Dans *The Names*, à la force de l'écriture

¹⁴²³ Yves-Charles Grandjeat, « Le Sens de la crise dans *White Noise* », art. cit., p. 83.

de Tap, vient s'ajouter la force vive de l'oralité. En effet, ses conversations quotidiennes avec Autrui (qui est, il nous faut le rappeler, l'étranger au sens blanchotien mais aussi, plus simplement, le non-Américain) et sa pratique de la langue Ob avec sa mère — autre catégorie de l'altérité menacée — réinvestissent la parole d'une valeur sacrée. Enfin, la figure de Falling Man propose une approche des attentats du 11 septembre 2001 qui refuse celle dépêchée par le gouvernement américain. Aussi, la résistance qu'il suggère est double : elle redonne à l'événement toute sa complexité et son excès mais elle restitue aux victimes et à leurs proches une mémoire trop vite oblitérée par un deuil forcé. Falling Man fait s'attarder, et par conséquent résister, cette mémoire.

DeLillo souhaite souligner et préserver l'intrinsèque hétérogénéité qui informe l'Histoire. Penser l'Histoire à l'aune de la notion de système c'est inéluctablement se confronter à un phénomène d'homogénéisation totalitaire à son endroit. La fiction redonne l'avantage à l'hétérogénéité en misant sur deux sources inépuisables d'hétérogénéité et d'altérité : l'homme et l'écriture¹⁴²⁴. De l'insondabilité même de l'homme¹⁴²⁵, ce qui fait qu'en lui une part reste toujours rétive à une appropriation définitive et totale, DeLillo entr'aperçoit la force subjective minimale suffisante et inaltérable d'où la contestation peut naître — l'événement-sujet. Mais alors il faut poser l'événement en des termes nouveaux car il y va de l'agir même du sujet. Or si nous prédisons ne serait-ce qu'une once de volition, le terme paraît inadéquat puisque l'événement est sa propre origine, il est, par principe, improvoquable. Pourtant, la résistance provient du sujet tout autant qu'elle vient à lui. En effet, le sujet est un événement au sens aussi où c'est le système lui-même, presque à ses dépend, qui l'engendre¹⁴²⁶. Aussi la position ambiguë de l'artiste et du paria qui sont à la fois dehors et dedans légitime le label d'événement.

¹⁴²⁴ « the dynamics of identity, history, and linguistic meaning share the same endless fluidity », David Cowart, *The Physics of Language*, op. cit., p. 102.

¹⁴²⁵ Et de l'ambiguïté même à partir de laquelle il se constitue : « the self is bound up in reciprocal influences, [...] it exists somewhere between the stable, intelligible self we create and the contradictions and unknowable depths from which we create it », Curtis A. Yehner, « Subjectivity in Don DeLillo », art. cit., p. 361.

¹⁴²⁶ Nous pensons à cet emploi du terme « événement » chez Kristeva dans un tout autre domaine, celui de la biologie : « La théorie des systèmes ouverts [...] postulent qu'au lieu de considérer une perturbation comme un bruit nuisible à la transmission d'un message (comme le fait la théorie de l'information), on peut envisager qu'une perturbation s'intègre dans la structure, qui s'adapte en se renouvelant ou qui y succombe en se répétant. On ne parlera donc plus de perturbation ou de bruit mais d'événement. Ambigu au sens où il peut être aussi bien destructeur que novateur, l'événement est le témoin de l'auto-organisation des systèmes ouverts que sont les organismes vivants et a fortiori l'être humain », Julia Kristeva, « Événement et Révélation », in Jean Guyotat et Pierre Fédida (Dir.), *Événement et Psychopathologie*, Villeurbanne, SIMEP, 1985, 161-167, p. 162.

Nous voudrions, pour conclure et pour rendre justice à cette figure du paria que nous avons évoqué sans pour autant la traiter, retourner à *Underworld* et au personnage de Cotter Martin. *Underworld* propose une image limpide de cette dialectique du dehors et du dedans. Les trois sections intitulées « Manx Martin » informent d'une certaine manière la notion de « petit récit »¹⁴²⁷ face au Grand récit unifiant de l'Histoire. DeLillo fait une remarque intéressante sur ces récits : « when you look at the book you'll notice that the black pages create a little stream. Manx Martin is one little chronological stream moving against the huge flow of the river in the rest of the novel » (*CDD* 159). Ce que DeLillo explique à partir de la chronologie, peut aussi faire l'objet d'une autre interprétation. Le petit récit de Cotter Martin est aussi un récit de la clandestinité puisqu'il s'est introduit illégalement dans le stade et s'est emparé de la balle. Du point de vue de l'Histoire, la clandestinité de Cotter prend une autre dimension. Est clandestin non pas tant son intrusion dans le stade du Polo Grounds que celle dans l'Histoire que cette enceinte représente (ainsi que le contenant qu'est le livre lorsque l'on regarde les pages de sa tranche). En s'emparant de la balle — « a talisman of history » (*CDD* 136) —, il repart dans le Bronx avec un bout d'Histoire dans la main. C'est grâce à l'illégalité son acte qu'il s'historicise et qu'il a droit à une histoire, et que, de surcroît, les autres histoires du Bronx sont rendues possibles. Mais Cotter c'est aussi le récit de la question raciale aux États-Unis¹⁴²⁸, de ce jeune Afro-américain pris dans le flot d'une histoire blanche. C'est également une illustration du récit benjaminien des perdants ou du récit du souffrant¹⁴²⁹. Reléguer la parole de celui qui souffre, de celui qui a été vaincu, de celui qui est minoritaire, tel est l'un des rôles des artistes. DeLillo dénonce le système sous toutes ses formes en veillant scrupuleusement à ne pas reconduire ses méthodes : « The writer, similarly, must resist the universalizing strategies of both American hegemony and terrorist absolutism, seeking instead a middle ground of possibility, openness, alternatives »¹⁴³⁰. Le roman delillien redonne la parole à ceux qui l'ont perdue ou qui ne l'ont jamais eue. Dans *Mao II*, un personnage s'écrit : « Do you know why I believe in the novel? It's a democratic shout » (*MII* 159). C'est, en effet, dans la forme privilégiée du roman¹⁴³¹ que DeLillo affectionne tout

¹⁴²⁷ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, op. cit., p. 98.

¹⁴²⁸ Voir l'excellent article de John N. Duvall, « Baseball as Aesthetic Ideology: Cold War History, Race, and DeLillo's « Pafko at the Wall » », *Modern Fiction Studies* 41.2 (Été 1995), 285-313.

¹⁴²⁹ « Toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle récit », Paul Ricœur, *Temps et récit I*, op. cit., p. 143.

¹⁴³⁰ Joseph S. Walker, « A Kink in the System », art. cit., p. 338.

¹⁴³¹ « The specificity and strangeness of literature, the capacity of each work to surprise the reader, if he can remain prepared to be surprised, means that literature continually exceeds any formulas or any theory with which the critic is prepared to encompass it. The hypothesis of possible heterogeneity of form in literary works has the heuristic value of preparing reader to confront the oddness of a given novel, the thing in it that do not "fit" », Joseph Hillis Miller, *Fiction and Repetition*, op. cit., p. 5.

particulièrement et qui est la plus à même selon lui¹⁴³² de transmettre la pluralité du monde contemporain d'une part et la subjectivité plurielle de l'être d'autre part.

¹⁴³² « “[The novel] is the form that allows a writer the greatest opportunity to explore human experience,” he says. “For that reason, reading a novel is potentially a significant act. Because there are so many varieties of human experience, so many kinds of interaction between humans, and so many ways of creating patterns in the novel that can’t be created in a short story, a play, a poem or a movie. The novel, simply, offers more opportunities for a reader to understand the world better, including the world of artistic creation. That sounds pretty grand, but I think it’s true », Ed Caesar, « Don DeLillo: A writer like no other », art. cit.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Fiction does not obey reality even in the most spare and semidocumentary work.
Don DeLillo¹⁴³³

But before everything, there's language. Before history and politics, there's language.
Don DeLillo¹⁴³⁴

I

Nous avons eu pour ambition, tout au long de cette étude, de proposer une lecture de l'œuvre de Don DeLillo à travers le prisme de l'événement en tentant de montrer comment cette notion constituait un principe organisateur, voire organique présidant à la composition des textes. L'enjeu a été multiple puisque nous avons pu constater que l'événement se fondait sur un principe à la fois structurel et esthétique. En puisant dans un appareil critique éclectique, nous avons voulu souligner la richesse du concept d'événement et de sa pertinence pour aborder l'œuvre delillienne. Le recours à la phénoménologie d'une manière générale, et à la phénoménologie romanesque spécifiquement dévolue à l'événement en particulier, nous a permis d'inscrire l'événement dans une thématique plus large qui est celle de l'excès. Loin de vouloir imposer un carcan théorique, nous avons voulu respecter, autant que faire se peut, la singularité de chaque texte pour proposer une définition extensive de l'événement, nous permettant notamment de l'élargir à d'autres thématiques comme le trauma, l'altérité d'autrui, la rencontre, la terreur, la résistance ou encore la performativité. Au terme de ce travail, l'angle envisagé pour entrer dans l'œuvre de DeLillo s'est, nous semble-t-il, avéré fécond pour penser et conceptualiser l'événement et son écriture.

C'est la première partie de ce travail qui nous a permis d'établir le lien paradoxal qui existe entre l'événement et sa représentation grâce au concept plus large d'altérité. S'appuyant sur une dialectique récurrente et opérante, celle du voilement et du dévoilement, notre première entrée en matière s'est faite par le biais de l'Histoire. Cette dialectique nous a

¹⁴³³ (PH 62).

¹⁴³⁴ (CDD 107).

permis de démontrer que l'Histoire outrepassait l'étiologie historiciste qui tentait de la saisir et de la représenter. C'est à ce moment précis que la littérature par l'écriture de l'événement intervenait et offrait une plénitude consolatrice en donnant au lecteur le sentiment d'être seul en mesure de parachever une herméneutique inachevable. Cette dialectique du voilement et du dévoilement s'apparente aux propositions de Gilles Deleuze sur l'articulation problématique de l'événement à l'Histoire :

Ce que l'histoire saisit de l'événement, c'est son effectuation dans des états de choses, mais l'événement dans son devenir échappe à l'histoire. L'histoire n'est pas l'expérimentation, elle est seulement l'ensemble des conditions presque négatives qui rendent possible l'expérimentation de quelque chose qui échappe à l'histoire. Sans l'histoire, l'expérimentation resterait indéterminée, inconditionnée, mais l'expérimentation n'est pas historique¹⁴³⁵.

Outre la reconnaissance de l'apostériorité de l'Histoire par rapport à l'événement, Deleuze montre bien combien l'événement problématise l'expérience de sa survenue comme s'il échappait, en quelque sorte, à lui-même. C'est justement sur le terrain de l'expérimentation que nous nous sommes avancés lorsque nous avons étendu cette dialectique presque structurelle au traumatisme. À cet effet, nous avons exploré les stratégies d'écriture dont disposait la fiction pour représenter l'effraction que constitue l'événement traumatique sur le psychisme du sujet tout en nous interrogeant sur les modalités discursives qui permettent de traduire son épreuve. Notre dialectique initiale nous a finalement conduits à considérer l'événement non plus comme le corrélat de l'altérité mais comme l'altérité elle-même. C'est à ce stade de notre étude que nous avons examiné une dimension éthique de l'événement et que nous avons pu ainsi, dans un mouvement circulaire, partir de l'altérité de l'événement pour aboutir à l'événement de l'altérité.

Nous avons tenté d'observer dans un second moment quelles étaient les implications engendrées par l'événement sur la question de la temporalité en insistant sur le constat suivant : interroger la notion d'événement revient *in fine* à interroger la notion de temps. C'est d'ailleurs ce qui explique que le thème de la temporalité aura été latent dans bon nombre des analyses conduites dans la première partie. Nous citerons en exemple quelques cas. Dans *Underworld*, la balle de baseball est investie d'une portée narrative indissociable des questions de temps. S'il est vrai qu'elle traverse les pages du roman, elle traverse en prime les décennies pour propager l'événement dont elle est issue dans le temps. Elle illustre à ce titre parfaitement la notion de devenir développée par Deleuze. Son association au temps lui est conférée par sa nature même d'objet de collection que la traduction anglaise lie directement à

¹⁴³⁵ Gilles Deleuze, *Pourparlers* [1990], Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 231.

la mémoire : « baseball memorabilia » (U 168). Mais la temporalité d'*Underworld* a également partie liée avec le traumatisme de Nick Shay qui est littéralement l'avenir du récit puisque ce dernier est construit à rebours. En cela, la balle de baseball permet la résurgence du traumatisme à la surface du récit qui est aussi la surface de la mémoire. Le compte à rebours¹⁴³⁶ amalgame les détonations de l'arme à feu, de la bombe atomique et de l'impact de la batte et de la balle de baseball. *Falling Man* laisse, quant à lui, présager des réflexions temporelles dans la déclinaison même de l'événement selon le paradigme de l'impossibilité. En effet, l'impossibilité préfigure deux types de réponses qui correspondent à deux types de postures face à l'événement. Il y a d'abord la posture dépressive marquée par la lenteur¹⁴³⁷. Les impossibilités sont alors autant de barrières érigées telle une prison dans laquelle le sujet est enfermé puisque le traumatisme est insurmontable. L'autre posture également marquée par la lenteur s'apparente au contraire à un travail que l'on qualifiera de perlaboratif dans le cadre de la gestion affective du trauma et herméneutique si l'on considère sa dimension politique. Dans *Cosmopolis*, si le trajet de Packer vers l'altérité suggère une tension vers l'avenir, il n'en demeure pas moins vrai que Packer est *dès toujours* inquiet par une altérité symbolique qu'il porte littéralement en lui. Pour en revenir à la deuxième partie, la fusion des notions de temps et d'événement nous a contraints à penser la simultanéité d'une double temporalité que la fiction de DeLillo n'a aucun mal à accommoder. En effet, l'événement est à la fois *hors* du temps et *dans* le temps. Il ne peut, dans la pensée romanesque, être dans le temps puisqu'il lui donne naissance. C'est la raison pour laquelle il peut difficilement reprendre à son compte les instances classiques de l'intratemporalité sans les ébranler. La postposition dans laquelle il nous place nous défendant d'en être les contemporains, il nous a fallu mettre en évidence la structure foncièrement retardataire que suppose l'écriture de l'événement. De ce premier bouleversement temporel principal ont découlé d'autres disruptions chronologiques comme la percussive du passé et du futur et leur paradoxale cohabitation notamment dans la dialectique de la mémoire et de l'oubli que proposent certains romans, ou bien encore comme le traitement paradoxal de la terreur abordée à la fois dans l'instantanéité du choc et dans la vapeur enveloppante de sa durée. Cependant, l'événement a aussi des répercussions sur l'intratemporalité pour le sujet qui le subit. En effet, comme l'étude du trauma l'a démontré, l'événement est difficilement séparable de son devenir dans le psychisme du sujet. La

¹⁴³⁶ « Once I set the structure and once I figured it out, I took it for granted and haven't really thought much about it. But it occurred to me recently that in a curious way it duplicates the countdown voice we associate with a nuclear test » (CDD 122).

¹⁴³⁷ Voir Daniel Wildöcher (Dir.), *Le Ralentissement dépressif*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983. Cité dans Julia Kristeva, *Soleil noir*, op. cit.

gestation de l'événement, si l'on peut dire, et sa gestion condamnent le sujet à revivre le traumatisme et, de ce fait, à lui rétablir une forme de contemporanéité. À ce titre, la relégation de l'événement à la seule sphère du passé devient problématique. Nous avons vu que la fiction proposait des stratégies narratives remarquables pour battre en brèche la linéarité prétendue de l'intratemporalité et mettre en récit ces chambardements chronologiques. Là encore, la temporalité chahutée du traumatisme a mis en lumière une espèce de mimétisme textuel comme les ralentissements du récit incarnant une posture dépressive ou, plus radicalement, les errements de certains personnages dans la prison achrone de la mélancolie et du ressassement. Enfin, en concluant sur l'éthique de l'altérité, nous avons réaffirmé l'intrication conceptuelle forte entre les questions de temps, d'événement et d'altérité. Une fois de plus, notre mouvement aura été circulaire dans la mesure où la part d'altérité de l'événement s'est, dans une certaine mesure, avérée être sa part de temporalité.

Nous avons, dans un troisième temps, proposé un réexamen du concept d'événement afin d'en élargir l'acception. Nous y sommes parvenus en l'associant à la notion de systèmes et en relevant ses affinités avec la notion de performativité. Les notions de terrorisme et de terreur omniprésente dans l'œuvre du romancier nous ont offert l'occasion de présenter un des modes d'appréhension de ces systèmes et du phénomène de totalisation qui les sous-tend. En focalisant notre attention sur la thématique de la terreur, nous avons désiré mettre en lumière notamment les opérations tautologiques et, par conséquent, stériles et mortifères qui la composent. Il a également été question de faire remonter à la surface du texte les procédés narratifs qui dupliquaient cette terreur pour que le lecteur soit en mesure de les éprouver pour mieux les dénoncer. À cet égard, nous avons identifié certaines occurrences où le récit delillien prenait le contrepied de l'événement terroriste en proposant un « contre-événement » que nous avons entendu comme un événement de résistance. Ce dernier s'inscrit en faux contre la terreur, sa téléologie mortifère et sa propension à la clôture et à la totalisation. Il nous est apparu fécond à ce titre d'entendre la réponse de la fiction delillienne par ce que nous avons appelé des événements textuels qui, à l'image de l'événement, reconduisent une disruption non pas en paralysant le sens et la compréhension mais en ouvrant l'horizon que la terreur avait bloqué et en réenclenchant le travail herméneutique. Parce que ces événements textuels redonnent au langage un pouvoir de faire advenir une présentation irruptive dans le texte — justifiant la dimension performative — ils dépassent le simple cadre de la représentation. De manière analogue, parce qu'ils revitalisent le langage, ils réamorcent un processus discursif de construction de sens. Nous avons enfin opposé le récit de certains

personnages delilliens au récit unifiant de l'Histoire institutionnelle — autre mode d'organisation des systèmes. À la marginalisation qu'elle imposait en fondant les histoires par essence hétérogènes dans une Histoire facticement et autoritairement homogène, nous avons montré comment DeLillo dérangeait, par l'entremise d'un récit mineur de la perturbation et de la résistance — empreint lui aussi d'une certaine performativité — caractérisé par l'ouvert et la pluralité, un récit dominant, complice des systèmes. Nous avons à l'orée de ce travail de recherche placé l'événement sous le signe de l'altérité. Or, c'est ce vers quoi cette dernière partie nous a conduit clôturant ainsi les circuits conceptuels, si l'on peut dire, de l'événement dans l'interprétation que nous en avons faite en l'appliquant à l'œuvre de Don DeLillo.

II

Nous avons commencé cette étude en justifiant son corpus par le truchement de l'événement. En effet, l'écriture de DeLillo a changé à partir de *The Names*. Or, l'événement nous fournit l'occasion de réfléchir à la question de l'*epochalité* dans la mesure où elle est corrélée à celle du temps. Le temps de l'événement doit prendre en compte le sens épochal de l'événement étudié, c'est-à-dire sa force d'*epokhē* (suspens). Il en va, en somme, de la valeur de suspension inscrite dans les interrogations portées autour des questions de représentation. Mais s'impose à nous une autre lecture qui s'inscrit davantage dans le continuum de l'Histoire et de ses ruptures. Les romans mettent alors en récit le passage d'une « époque » à une autre. Comme *Falling Man* et *Libra*, mais aussi dans une certaine mesure *Underworld*, DeLillo discerne des événements-ruptures qui viennent ponctuer l'Histoire des États-Unis et celle du monde. Il s'agit notamment de déterminer dans quelle mesure les attentats du 11 septembre 2001 reconduisent cette valeur épochale¹⁴³⁸ et sont responsables (ou non) d'une certaine inflexion de l'écriture, d'une bifurcation, ou bien s'il existe une écriture delillienne post-milléniale qui précède les attentats. Il faut pour cela considérer l'œuvre dans son entier et ne pas négliger la chronologie des publications. Si *Falling Man* est le roman du 11 septembre

¹⁴³⁸ DeLillo reconnaît cette césure mais Randall souligne, à juste titre, que les relents de patriotisme de l'auteur, qui dans son essai parle de New York avec une émotion non dissimulée, l'empêche d'analyser objectivement l'Amérique d'avant le 11 septembre : « DeLillo is certain in a sense that 9/11 was indeed an epochal event that has seemingly changed everything. He implies that before the attacks there was some kind existential certainty inherent in Americans that has been severely destabilized but crucially, patriotically, not destroyed — in the aftermath of the attacks. Whilst this is a dubious claim to make anecdotally it seems even more surprising coming from a writer celebrated for his literary dissections of American history », Martin Randall, *9/11, op. cit.*, p. 29.

2001, sa publication ne date que de 2007. Un essai « In the Ruins of the Future » (2001), une nouvelle « Baader-Meinhof » (2002), un roman *Cosmopolis* (2003), et une pièce de théâtre *Love-Lies-Bleeding* (2005) sont à recenser entre le 11 septembre et *Falling Man*¹⁴³⁹. Ces textes étant tous des œuvres post-11 septembre, ils ouvrent tous, *de facto*, le troisième millénaire. Aussi, le 11 septembre n'a malheureusement fait que matérialiser — nous n'osons pas dire « événementialiser » — la césure d'avec le millénaire qui précédait. C'est en tout cas le point de vue adopté par la majeure partie des Américains. Cet événement a permis une monstration outrancière de ce basculement temporel d'un millénaire à l'autre, monstration qui a tout d'une monstruosité dans la mesure où il ne s'agit pas simplement d'une référence à l'horreur mais aussi à la nouveauté¹⁴⁴⁰. En son temps, l'*epokhē* que symbolisait l'assassinat de JFK constituait aussi un traumatisme historique : « The tremendous bruising force of history, sometimes random, often without logic or resolution »¹⁴⁴¹. Il s'agissait à la fois d'un choc induit par la violence de l'événement mais c'était aussi un choc qui remettait en cause un réel décidément de moins en moins enclin à se laisser appréhender : « [the loss of] a sense of manageable reality » (*CDD* 56). Les attentats¹⁴⁴² du 11 septembre ont reconduit un traumatisme tout aussi dévastateur mais tandis que ce 22 novembre 1963 un cinéaste amateur passait fortuitement par là, ce 11 septembre 2001 le monde entier regardait en direct les tours s'effondrer.

L'œuvre la plus charnière¹⁴⁴³, si l'on peut dire, pour penser cette épochalité est *The Body Artist*. Compte tenu du mois de sa publication, février 2001, elle ne peut être incluse parmi les opus post-11 septembre. Elle peut, en revanche, faire figure de texte-repère pour rendre compte du basculement dans les années 2000. Le constat de cette transition millénaire, ou à tout le moins, de cette transition vers un ordre historique nouveau qui coïncide avec le changement de millénaire était somme toute lisible dans *Underworld* dont l'épilogue « Das Kapital » marquait à la fois l'avènement triomphale du capitalisme et la fin de la guerre froide, cette dernière étant entérinée de manière performative par les derniers mots du roman :

¹⁴³⁹ Nous ne considérons pas ici les trois nouvelles suivantes : « Midnight in Dostoevsky » (2009), « Hammer and Sickle » (2010) et « The Starvelling » (2011)

¹⁴⁴⁰ « Le monstre c'est aussi ce qui simplement apparaît pour la première fois, et, par conséquent, n'est pas encore reconnu », Jacques Derrida, *Points de suspension*, *op. cit.*, p. 399.

¹⁴⁴¹ Don DeLillo, *Libra* [2006], *op. cit.*, p. viii (nous soulignons).

¹⁴⁴² Sur l'emploi du terme « attentat » et de sa remise en cause, se reporter à Alain Badiou, *Circonstances*, 1, *op. cit.*, p. 45-46.

¹⁴⁴³ « This novel, DeLillo's first of the new millennium, takes place in the disorientated, unmoored time of global capital, the time that lives on after the death of the last century and of the last millennium. It is a novel of mourning, a novel that lives in the shadow of historical death », Peter Boxall, « Since Beckett », *Textual Practice* 20.2 (2006), 301-317, p. 313.

« Peace » (*U* 827). Après ce que bon nombre de critiques considère comme le chef d'œuvre de l'auteur, la publication quatre ans plus tard de *The Body Artist* a suscité une recension générale relativement négative¹⁴⁴⁴. C'est le dépouillement et la taille du récit (une *novella* indigne de venir après le mastodonte *Underworld*) qui ont dérangé. Comment un roman-monde empreint de tant d'Histoire pouvait-il laisser place à une histoire faisant fi de l'Histoire ? Nous ne revenons pas sur *Cosmopolis* que nous avons déjà évoqué. La transition s'est poursuivie avec *Love-Lies-Bleeding* qui d'une certaine manière théâtralise la question de la transition, ou en tout cas, de l'entre-deux. Dans cette pièce de théâtre, trois personnages se rassemblent autour d'un quatrième qui est entre la vie et la mort. En effet, Alex Macklin, un artiste de 70 ans, gît dans le coma à la suite de sa deuxième attaque. Les didascalies initiales sur la figure d'Alex expliquent : « Two actors appear as Alex. One plays the character in three episodes that precede the main action. The other plays Alex *in extremis*¹⁴⁴⁵, a helpless figure attached to a feeding tube »¹⁴⁴⁶. Son fils Sean, son ex-femme Toinette et sa jeune épouse Lia évoquent leurs souvenirs respectifs et se disputent au sujet du caractère (im)moral de l'euthanasie¹⁴⁴⁷. Des trois, c'est Sean qui est le plus décidé à aider son père à mourir. Ainsi se clôt l'acte premier :

SEAN

You want to believe he's there, somewhere, in that sitting figure. But he isn't. There's no one there. He can't recover the slightest shred of identity. His eyes are cold ash. *No longer and not yet. It's wrong to keep him suspended.* Do the hard thing out of love, not despair. Let the man die. (*LLB* 48) (nous soulignons)

Il nous faut souligner qu'Alex est un artiste. Autrefois peintre, il s'est tourné ensuite vers le *land art*. Reclus dans le désert (comme tant de personnages delilliens) pour concevoir une œuvre monumentale, Alex travaille à même la roche pour créer ce qui peut s'apparenter à une antichambre géologique qui pourrait être comprise comme un espace transitionnel : « A room, a cube. I don't have a name for it. [...] Fifty meters. Natural light only. [...] A chamber, a cubicle room. Fashioned out of solid rock. Precise dimension. A large empty room. Six congruent square surfaces » (*LLB* 59). La notion de suspension est par ailleurs associée à

¹⁴⁴⁴ Fitzpatrick en liste quelques-unes. Kathleen Fitzpatrick, « Performing Don DeLillo : Theatricality, Subjectivity, and the Borders of Genre », in François Happe (Dir.), *Profils Américains 16. Don DeLillo*, Montpellier, Université Paul Valéry – Montpellier 3, 2004, 186-215, p. 186-187.

¹⁴⁴⁵ Le recours à l'expression « *in extremis* » ne peut qu'évoquer le titre de la performance de Lauren Hartke : « Body Art In Extremis: Slow, Spare And Painful » (*TBA* 103). Sa performance la fait tendre vers un lent processus d'effacement : « I am Lauren. But less and less » (*TBA* 117).

¹⁴⁴⁶ Don DeLillo, *Love-Lies-Bleeding*, New York, Scribner, 2006, p. 1 [désormais noté *LLB*].

¹⁴⁴⁷ L'acte deux fait un flash-back six ans auparavant. Le dernier acte revient sur le coma d'Alex avec cette fois l'administration d'une surdose de morphine.

l'anonymat qui traduit bien selon nous un processus de dé-historicisation : « A bare room inside a mountain. [...] A bare room without a signature » (LLB 61).

C'est cet état de suspension qu'initie *The Body Artist*, que *Cosmopolis* et *Love-Lies-Bleeding* poursuivent et que *Falling Man* exacerbe. Pour Cvek, ces deux derniers romans marquent un *no man's land* où l'Histoire est suspendue : « [*Cosmopolis* and *Falling Man*] can be read as allegories of America's transformative transition into an uncharted historical terrain »¹⁴⁴⁸. Ce territoire inconnu où l'Histoire semble en attente d'une direction et d'une écriture transparaît dans l'effet contrapuntique existant entre la dés-historicisation de *The Body Artist*¹⁴⁴⁹ et l'hyper-historicisation de *Cosmopolis*. Toutefois, l'analyse que nous avons proposée à l'aune du concept d'altérité semble combler cet écart par le processus de spectralisation commun aux deux romans — par la figure fantomatique de Mr. Tuttle et l'effacement de Lauren dans sa propre *performance* pour le premier et la dématérialisation de Packer dans l'espace-temps du cybercapital pour le second — qui place les protagonistes dans une temporalité suspendue¹⁴⁵⁰ que Peter Boxall définit comme suit :

In both *The Body Artist* and *Cosmopolis*, entry into this new post-millennial temporality produces a kind of spectral disjunction. Both novels are haunted by a history that appear in ghostly form, but that cannot quite make itself present, cannot quite manifest itself. The time of the novels is the stretched, alienated, empty time of mourning [...] so the time of these novels is inhabited by a history, or even a form of temporality, that has become obsolete, and that can only be registered through the work of mourning. These novels, then, take place in the time of mourning, in a kind of evacuated time which has lost its narrative quality, which can neither inherit the legacy of the past, nor move towards the possibility of a new and undiscovered future. It is a time which has lost its sense of identity¹⁴⁵¹.

Il n'est pas impossible qu'une telle perte nous ramène à des considérations d'éthique et d'altérité dans la mesure où nous avons vu que l'approche d'autrui dans un rapport de *non-pouvoir* dans *The Body Artist* et *Cosmopolis* équivalait à faire l'épreuve même du temps. Il fallait pour cela en passer par la réhabilitation du corps sentant et souffrant¹⁴⁵². C'est le

¹⁴⁴⁸ Sven Cvek, « Killing Politics: The Art of Recovery in *Falling Man* », *Studia Romanica et Anglicae Zagrabienensis* LIV (2009), 329-352, p. 332. Accès en ligne le 22 mars 2013. URL : <http://hrcak.srce.hr/file/92250>

¹⁴⁴⁹ Cela explique le caractère abstrait de *The Body Artist* que DeLillo reconnaît du reste : « In a way there's an inflation of theorising in my work, particularly in my early books. In *The Body Artist* there aren't any theories but it remains an abstract book... », Stéphane Bou & Jean-Baptiste Thoret, « A Conversation with Don DeLillo », art. cit. *Cosmopolis* propose une autre forme d'abstraction qui découle davantage du contexte historique qu'il dépeint.

¹⁴⁵⁰ Peter Boxall, *The Possibility of Fiction*, op. cit., p. 216.

¹⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 216.

¹⁴⁵² Sans nécessairement placer l'emphasis sur la valeur épopéale de *The Body Artist*, Laura Tanner propose une lecture en la lien avec une certaine idée de rupture : « *The Body Artist* situates the embodied dynamics of its protagonist's grief within a postmodern culture that threatens to dissolve the distinction between absence and presence, the sign and the thing itself ». La notion de perte est reconduite sur le chemin de la corporalité : « *The*

temps de l'indéterminé où l'Histoire n'est pas encore advenue qui laisse penser que DeLillo dénuide la narration pour arriver à une situation ultime dans laquelle prévalent les thèmes de la mort et de l'altérité.

Pour terminer sur la notion d'épochalité, nous dirons que l'inflexion de l'écriture de DeLillo est davantage le résultat d'un passage millénial marqué par la fin de la guerre froide que par la chute du WTC. Ce dernier événement n'a fait que matérialiser une escalade de la violence terroriste dont on voit aujourd'hui encore qu'elle n'a pas atteint son apex. Il s'en suit que la catégorie dénommée « Post-9/11 fiction » dans laquelle il est plus que tentant de ranger une certaine partie de la production littéraire de l'auteur doit être nuancée. Il ne s'agit pas de nier un tel label — cela reviendrait à nier le contexte politique de *Point Omega* — mais plutôt de l'affiner en le faisant entrer en résonnance avec un contexte global plus large où le capitalisme financier¹⁴⁵³, le « néolibéralisme militaire »¹⁴⁵⁴ et l'économie de la terreur forment un nœud gordien. DeLillo a, pour répondre à un journaliste, synthétisé son travail en une phrase : « I think my work is influenced by the fact that we're living in dangerous times. If I could put it in a sentence, in fact, my work is about just that: living in dangerous times »¹⁴⁵⁵. Ce qui transparaît de la fiction de DeLillo avec la publication de *Point Omega*, c'est que l'on s'achemine vers des temps de plus en plus dangereux.

III

C'est à l'écriture qu'il nous faut revenir une dernière fois pour achever ce travail de recherche car elle aussi est foncièrement travaillée par la notion d'événement. La première inflexion de l'écriture delillienne actée par la rédaction de *The Names* a eu des conséquences sur l'appréhension même de l'écriture par l'auteur. C'est à partir de ce moment là qu'il a commencé à écrire en privilégiant le format du paragraphe (CDD 92)¹⁴⁵⁶. De manière plus

Body Artist explores the way in which the experience of loss reinstitutes corporeal boundaries that the postmodern landscape would fade, blur, or even erase », Laura Tanner, *Lost Bodies*, op. cit., p. 135, 155.

¹⁴⁵³ DeLillo revient sur cette thématique dans la nouvelle « Hammer and Sickle ».

¹⁴⁵⁴ Nous traduisons l'expression « military neoliberalism » qui apparaît dans Iain Boal, T.J. Clark, Joseph Matthews and Michael Watts (Eds.), *Afflicted Powers. Capital and Spectacle in a New Age of War*, London, Verso, 2005, p. 186. Cité dans Alessandra De Marco, « Late DeLillo », art. cit., p. 20.

¹⁴⁵⁵ Kevin Nance, « Living in dangerous times », *The Chicago Tribune* (12 octobre 2012). Accès en ligne le 28 novembre 2013. URL : http://articles.chicagotribune.com/2012-10-12/features/ct-prj-1014-don-delillo-20121012_1_mao-ii-angel-esmeralda-printers-row.

¹⁴⁵⁶ Cela est toujours vrai aujourd'hui : « Yes, I still do [*i.e* limit the work to one paragraph per page, so]. I have pages here of my novel-in-progress, and I have maybe 180 pages. But if this were typed properly, with each page

décisive peut-être, c'est à cette même période que le langage a pris un tour *matériel* à ses yeux, et s'est incarné comme un phénomène dans le monde¹⁴⁵⁷ :

One reason why I use an automatic typewriter, particularly this one, is because it has larger-than-usual type. I like the tactile quality of the typewriter and the sense of hammers striking the page and fingers hitting the keys, and the shapes of letters themselves, yes. I lived in Greece for a while and that's where I realized that the alphabet is an art. It's a visual art as well as being a crucial means of expression, and as I learned the Greek alphabet I started looking at letter shapes as I've never done before¹⁴⁵⁸.

DeLillo n'hésite pas à parler de son métier comme s'il était un artisan : « This is what I mean when I call myself a writer. I construct sentences » (CDD 91). C'est en suivant le fil conducteur de la matérialité du langage qu'il nous semble possible de replacer la question de l'écriture au cœur de la thématique de l'événement. Ce sont une fois de plus les écrits de Romano qui inspirent cette réflexion. Romano propose divers événements entendus événementialement dans son ouvrage. Il parle notamment de la naissance et de la mort, de la rencontre, mais il mentionne aussi la décision ou le don. Il propose par ailleurs l'événement de la *parole*. Selon lui, « [c]'est la parole, et elle seule, qui peut m'apprendre ce que je *voulais dire*, me faire comprendre à moi-même et aux autres ce qui, sans elle, serait resté inarticulé »¹⁴⁵⁹. Autrement dit, ma parole ne dérive aucunement d'un sens préétabli en moi dont je n'aurais qu'à vocaliser, presque mécaniquement, le contenu. Il ne s'agit pas même de penser à la parole en termes d'ordonnancement et de vocalisation d'un réservoir de mots prêts à l'emploi¹⁴⁶⁰. La parole, au sens événemential que Romano lui confère, naît seulement au moment où elle surgit. Elle s'inaugure elle-même :

comprendre ce que je voulais dire en l'apprenant de la parole, c'est-à-dire en la *prenant*. Prendre la parole [...] n'est pas un acte neutre par lequel je me bornerais à faire passer dans une langue pré-existante, un vouloir-dire qui en serait entièrement indépendant [...] événement d'une parole où signifié et signifiant surgissent ensemble, condition de possibilité de

filled, it would be a great deal less, because many of these pages have just 10 or 12 or 15 lines on them », Kevin Nance, « Living in dangerous times », art. cit.

¹⁴⁵⁷ « I think more than writers, the major influences on me have been European movies, and jazz, and Abstract Expressionism » (CDD 79). Cette référence à l'expressionnisme abstrait rappelle la dimension performative et événementielle (événementiale ?) des « action painter », et notamment Jackson Pollock : « At the certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act — rather than as a space in which to reproduce, redesign, analyze or “express” an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event », Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, p. 25.

¹⁴⁵⁸ Alexandra Alter, « Don DeLillo Deconstructed », art. cit. Voir aussi : « What the words look like is important. How they look in combination. I have to see the words » (CDD 14).

¹⁴⁵⁹ Claude Romano, *L'Événement et le monde*, op. cit., p. 220.

¹⁴⁶⁰ « C'est parce qu'il n'y a rien de tel qu'un pur « vouloir-dire » avant l'événement de la parole, qu'il n'y a pas non plus une langue donnée qui fournirait à celui-ci un fonds pour y puiser ses mots en les adoptant à une signification préalable », *ibid.*, p. 222.

l'avènement d'un « sujet-parlant » — et non pas le contraire. *Dans l'acte de parole, avènement de la parole et événement du sens ne font qu'un*¹⁴⁶¹.

Il est possible de comprendre l'écriture, à la lumière de cet exemple, de manière événementiale. DeLillo revient souvent sur ce qu'il qualifie du mystère de l'écriture :

I think the novel is a mystery. To me, it's all mystery: where an idea comes from, how character develop, how sentences develop, how a conclusion is determined, how a writer finds his way to the end of the book. All of this seems mysterious to me. I always think that art itself tends to have a strong element of mystery¹⁴⁶².

Il donne l'impression de suggérer que l'écriture relève davantage de son propre fait que de celui de l'auteur. Le langage et l'écriture lui arrivent, lui tombent dessus plus qu'il ne les a fait arriver.

There's a zone I aspire to. Finding it is another question. It's a state of automatic writing, and it represents the paradox that's at the center of a writer's consciousness — this writer's anyway. First you look for discipline and control. You want to exercise your will, bend the language your way, bend the world your way. You want to control the flow of impulses, images, words, faces, ideas. But there's a higher place, a secret aspiration. You want to let go. You want to *lose yourself* in language, become a carrier or messenger. The best moments involve *a loss of control*. It's a kind of rapture, and *it can happen* with words and phrases fairly often — completely *surprising* combinations that make a higher kind of sense, that *come to you out of nowhere*. (CDD 90) (nous soulignons)

Pourtant, cette aspiration à une passivité absolue de l'auteur vis-à-vis de sa création paraît impensable et impossible. Pour Attridge, l'acte de création est déterminé par deux tendances contraires relevant à la fois d'une activité et d'une passivité : « Creation, then, is both an act and an event, both something that is done intentionally by an effort of the will and something that happens without warning to a passive, though alert, consciousness »¹⁴⁶³. Cette rencontre subie avec l'inconnu¹⁴⁶⁴ — Attridge n'hésite pas à utiliser le terme d'« otherness »¹⁴⁶⁵ —

¹⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 221.

¹⁴⁶² Kevin Rabalais, « A Man in a Room », art. cit., p. 114. Voir, en outre, cette remarque : « I felt that whatever value my work has is something of a mystery to me » (CDD 68).

¹⁴⁶³ Derek Attridge, *The Singularity of Literature*, op. cit., p. 26. DeLillo aime à rappeler combien la structure formelle de ses romans ainsi que leurs longueurs s'imposent à lui : « In my experience, writing a novel tends to create its own structure, its own demands, its own language, its own ending. So for much of the period in which I'm writing, I'm waiting to understand what's going to happen next, and how and where it's going to happen », Kevin Nance, « Living in dangerous times », art. cit.

¹⁴⁶⁴ « *Writing is a process of dealing with not-knowing*, a forcing of what and how. We have all heard novelists testify to the fact that, beginning a new book, they are utterly baffled as to how to proceed, what should be written and how it might be written, even though they've done a dozen », Donald Barthelme, *Not-Knowing. The Essays and Interviews of Donald Barthelme* (edited by Kim Herzinger with an introduction by John Barth), New York, Random House, 1997, p. 12 (nous soulignons).

¹⁴⁶⁵ « Otherness is not something the would-be creator can simply take hold of, as an idea, a formal possibility, a mathematical equation, lying outside familiar frameworks. The creative mind can work only with the materials to which it has access, and it can have no certain knowledge beyond these; it therefore has to operate without being sure of where it is going, probing the limits of the culture's givens, taking advantage of their contradictions and tensions, seeking hints of the exclusions on which they depend for their existence, exploring the effects upon

n'est pas sans rappeler la part de surprise et d'absence d'agentivité qui sous-tend tout événement digne de ce nom. Il nous faut une fois encore peut-être reconduire le trope de la chute, elle qui éconduit l'intentionnalité même de l'écriture en soustrayant sous le pied de sa lettre le vélin à partir duquel, paradoxalement, elle s'écrit ou s'inscrit :

Une chose tombe sous les yeux, sous le sens ; elle se loge, elle atterrit. Sa "première fois" fut imprévisible, suspendu au hasard d'une rencontre. La contingence ou la grâce de son apparition n'indique pas une provenance lointaine, invisible. C'est bien plutôt la marque de ce qui vient en son lieu propre sans aucune provenance : *d'une chose qui n'est pas encore un objet, donnée avant d'être présentée*¹⁴⁶⁶.

L'écriture, qui, d'une certaine manière, anticipe toujours sa propre préméditation, relève de l'ordre d'une donation, et, à ce titre, d'une forme d'altérité. C'est très certainement chez Don DeLillo l'ultime événement, seul à la mesure de révéler humblement les mystères de l'être et du monde : « Writing is the final enlightenment » (*CDD* 158).

them of encounters with the products and practices of there cultures », Derek Attridge, *The Singularity of Literature*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁴⁶⁶ Pierre Alféri, *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1991, p. 36 (nous soulignons). Il est intéressant de noter que dans son ouvrage Alféri a recours un vocable qui entre en résonance avec Romano. Par exemple : « Les phrases de la littérature ne sont pas descriptives, elles sont instauratrices », *ibid.*, p. 13. Pour Romano l'événement est « instaurateur-de-monde », Claude Romano, *L'Événement et le monde*, *op. cit.*, p. 69.

BIBLIOGRAPHIE

1. SOURCES PRIMAIRES : ŒUVRES DE DON DELILLO

1.1. ROMANS

Americana [1971], Boston, Houghton Mifflin, Revised edition, New York, Penguin, 1989.

End Zone [1972], Boston, Houghton Mifflin, Revised edition, New York, Penguin, 1986.

Great Jones Street [1973], Boston, Houghton Mifflin Revised edition, New York, Vintage, 1989.

Ratner's Star, New York, Knopf, 1976.

Players, New York, Knopf, 1977.

Running Dog, New York, Knopf, 1978.

The Names, New York, Knopf, 1982.

White Noise, New York, Viking, 1985 et *White Noise. Text and Criticism*, Mark Osteen (Ed.), New York, Penguin, 1998.¹⁴⁶⁷

Libra, New York, Viking, 1988 et *Libra*¹⁴⁶⁸ (with a new introduction by the author), New York, Penguin Books, 2006.

Mao II, New York, Viking, 1991.

Underworld, New York, Scribner, 1997.

The Body Artist, New York, Scribner, 2001.

Cosmopolis, New York, Scribner, 2003.

¹⁴⁶⁷ Les deux éditions de *White Noise* présentent une pagination identique.

¹⁴⁶⁸ Les deux éditions de *Libra* présentent une pagination identique.

Falling Man, New York, Scribner, 2007.

Point Omega, New York, Scribner, 2010.

1.2. NOUVELLES

« The Uniforms », *Carolina Quarterly* XII/1 (Hiver 1970), 4-11.

« Creation », *Antaeus* 33 (1979), 32-46.

« Human Moments in World War III », *Esquire* (Juillet 1983), 118-26.

« The Ivory Acrobat », *Granta* 25 (Automne 1988), 199-212.

« The Runner », *Harper's* (Septembre 1988), 61-63.

« Baader-Meinhof », *The New Yorker* (1^{er} avril 2002), 78-82. Accès en ligne le 18 juin 2013.

URL : <http://archives.newyorker.com/?i=2002-04-01#folio=078>

« The Border of Fallen Bodies », *Esquire* (Avril 2003), 22, 124-127.

« Midnight in Dostoevsky », *The New Yorker* (30 novembre 2009), 68-77. Accès en ligne le 18 juin 2013.

URL : http://www.newyorker.com/fiction/features/2009/11/30/091130fi_fiction_delillo

« Hammer and Sickle », *Harper's* (Décembre 2010), 63-74.

« The Starvelling », *Granta* 117 (2011), 66-90.

The Angel Esmeralda: Nine Stories, New York, Scribner, 2011.

1.3. THÉÂTRE

The Engineer of Moonlight, *Cornell Review* 5 (Hiver 1979), 21-47.

The Day Room, New York, Knopf, 1987.

Valparaiso, New York, Scribner, 1999.

Love-Lies-Bleeding, New York, Scribner, 2006.

1.4. ESSAIS

« American Blood: A Journey through the Labyrinth of Dallas and JFK », *Rolling Stone* (8 décembre 1983), 21-22, 24, 27-28, 74.

« The Artist Naked in a Cage », *The New Yorker* (26 mai 1997), 6-7.

« The Power of History », *New York Times Magazine* (7 septembre 1997), 60-63. Accès en ligne le 14 juillet 2014. URL : <http://www.nytimes.com/library/books/090797article3.html>

« The Fictional Man », in Mark C. Carnes (Ed.), *Novel History: Historians and Novelists Confront America's Past (and Each Other)*, New York, Simon & Schuster, 2001, 91-92.

« In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September », *Harper's* (Décembre 2001), 33-40.

1.5. ENTRETIENS ÉCRITS

ALTER, Alexandra. « Don DeLillo Deconstructed », *The Wall Street Journal* (29 janvier 2010). Accès en ligne le 18 mai 2013. URL : <http://online.wsj.com/article/SB10001424052748703906204575027094208914032.html>

AMEND, Christoph & Georg DIEZ. « I Don't Know America Anymore », *Die Zeit* (11 octobre 2007). Accès en ligne le 03 juillet 2014. URL : <http://dumpendebat.net/static-content/delillo-diezeit-Oct2007.html>

ARTUS, Hubert. « DeLillo : “La bonne littérature se construit contre le pouvoir” », *Rue 89* (1^{er} novembre 2010). Accès en ligne le 27 septembre 2014. URL : <http://blogs.rue89.nouvelobs.com/cabinet-de-lecture/2010/11/01/delillo-la-bonne-litterature-se-construit-contre-les-gouvernements-173>

BEGLEY, Adam. « Don DeLillo. The Art of Fiction CXXXV », *Paris Review* 12.8 (1993), 275-306.

BINELLI, Mark. « Intensity of a Plot », *Guernica* (17 juillet 2007). Accès en ligne le 16 mars 2013. URL : http://www.guernicamag.com/interviews/intensity_of_a_plot/

BOU, Stéphane & Jean-Baptiste THORET. « A Conversation with Don DeLillo: Has Terrorism Become the World's Main Plot? » (translated back to English by Noel King, with assistance from John Frow and David Saunders), *Panic* #1 (Novembre 2005), 90-95. Accès en ligne le 16 mars 2013. URL : http://perival.com/delillo/interview_panic_2005.html

CAESAR, Ed. « Don DeLillo: A writer like no other », *The Sunday Times* (21 février 2010). Accès en ligne le 27 décembre 2013. URL : http://www.edcaesar.co.uk/article.php?article_id=39

DECURTIS, Antony. « “An Outsider in this Society”: Interview with Don DeLillo », in Franck Lentricchia (Ed.), *Introducing Don DeLillo*, Durham, London, Duke University Press, 1991, 43-66.

DESALM, Brigitte. « Masses, Power and the Elegance of Sentences », Traduit par Tilo Zimmerman. *Kölner Stadt-Anzeiger* (27 octobre 1992), Translation of “Masse, Macht und die Eleganz der Sätze” (5 janvier 2010). Accès en ligne le 3 mars 2013. URL : http://perival.com/delillo/desalm_interview.html

DEPIETRO, Thomas (Ed.). *Conversations with Don DeLillo*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005.

DEPIETRO, Thomas. « Don DeLillo. A Conversation with Thomas DePietro », *Barnes & Nobles Review* (1^{er} février 2010). Accès en ligne le 16 mars 2013. URL : <http://bnreview.barnesandnoble.com/t5/Interview/Don-DeLillo/ba-p/2144>

HARRIS, Robert. « A Talk With Don DeLillo », *The New York Book Review* (10 octobre 1982). Accès en ligne le 1^{er} juillet 2014. URL : <http://www.nytimes.com/books/97/03/16/lifetimes/del-v-talk1982.html>

HENNING, Peter. « Vielleicht sehe ich einiges klarer und früher als andere », *Frankfurter Rundschau* No. 271 (20 Novembre 2003), 28-29 (interview re-translated back into English by Julia Apitzsch). Accès en ligne le 16 avril 2014. URL : http://perival.com/delillo/interview_henning_2003.html

HUY, Minh Tran. « Don DeLillo : “Nous vivons une époque dangereuse” », *Madame Le Figaro* (17 mars 2013). Accès en ligne le 17 juillet 2013. URL : <http://madame.lefigaro.fr/art-de-vivre/don-delillo-nous-vivons-epoque-dangereuse-170313-374394>

KAPRIELAN, Nelly. « Don DeLillo : “je n’en sais pas plus que le lecteur” », *Les Inrockuptibles* (26 août 2010). Accès en ligne le 3 mars 2013. URL : <http://www.lesinrocks.com/2010/08/26/livres/don-delillo-je-nen-sais-pas-plus-que-le-lecteur-1126560/>

LECLAIR, Tom. « An Interview With Don DeLillo », *Contemporary Literature* 23.1 (Hiver 1982), 19-31.

MARCHAND, Philip. « Being Reclusive Means Never Having to Tell Your Story », *Toronto Star* (27 juin 1991), B7.

MOSS, Maria. « “Writing as a Deeper Form of Concentration.” An Interview with Don DeLillo », *Sources* (Printemps 1999), 82-97.

NANCE, Kevin. « Living in dangerous times », *The Chicago Tribune* (12 octobre 2012). Accès en ligne le 28 novembre 2013. URL : http://articles.chicagotribune.com/2012-10-12/features/ct-prj-1014-don-delillo-20121012_1_mao-ii-angel-esmeralda-printers-row

osen, Diane (Ed.). « Don DeLillo », *The Book That Changed My Life: Interviews with National Book Award Winners and Finalists*, Introduction by Neil Baldwin, New York, Random House, 2002, 12-21.

PASSARO, Vince. « Dangerous Don DeLillo », *The New York Times Magazine* (19 mai 1991), 36-38, 76-77. Accès en ligne le 14 juillet 2014. URL : <http://www.nytimes.com/books/97/03/16/lifetimes/del-v-dangerous.html>

RABALAIS, Kevin. « A Man in a Room: An Interview with Don DeLillo », *New Orleans Review* 38.1 (2012), 110-114.

SINGER, Dale. « Take Five: Don’t call Don DeLillo’s fiction “postmodern” », *The St. Louis Beacon* (17 septembre 2010). Accès en ligne le 3 mars 2013. URL : https://www.stlbeacon.org/#!/content/18046/take_five_dont_call_don_delillos_fiction_postmodern

1.6. ENTRETIENS RADIOPHONIQUES

BLOCK, Melissa. « *Falling Man* Maps Emotional Aftermath of Sept. 11 », *NPR* « All Things Considered » (20 juin 2007). Accès en ligne le 22 mars 2013. URL : <http://www.npr.org/2007/06/20/11223451/falling-man-maps-emotional-aftermath-of-sept-11>

INSKEEP, Steve. « DeLillo's Man In The Desert, Up Against The Wall », *NPR* « Morning Edition » (7 février 2010). Accès en ligne le 22 mars 2013. URL : <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=123417824>

SILVERBLATT, Michael. « Don DeLillo », *Bookworm Show on KCRW* (15 janvier 1998). Accès en ligne le 03 juin 2013. URL : http://www.kcrw.com/etc/programs/bw/bw980115don_delillo

1.7. FILM

EVANS, Kim (Direction). *Don DeLillo: the Word, the Image and the Gun*. Diffusé sur la BBC le 27 septembre 1991. Accès en ligne le 17 juillet 2014. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=0DTePKA1wgc>

PEN AMERICA, « Reckoning with Torture: Don DeLillo Reads from a CIA Memo ». Accès en ligne le 6 février 2014. URL : <http://www.youtube.com/watch?v=4ZFf6NYTkrM>

1.8. SITES INTERNET

DEROSA, Aaron (webmaster). The Don DeLillo Society. Accès en ligne le 03 octobre 2014. URL : <http://delillosociety.wordpress.com/>.

NEL, Philip (webmaster). The Don DeLillo Society. Accès en ligne le 10 janvier 2014. URL : <http://www.k-state.edu/english/nelp/delillo/index.html>

GARDNER, Curt (Ed.). *Don DeLillo's America*. Accès en ligne le 03 octobre 2014. URL : <http://perival.com/delillo/delillo.html>

2. SOURCES SECONDAIRES : BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

2.1. MONOGRAPHIES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE DON DELILLO

BLOOM, Harold (Ed.). *Bloom's Modern Critical Views: Don DeLillo*, New York, Chelsea House, 2003.

BOXALL, Peter. *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, London, Routledge, 2006.

COWART, David. *Don DeLillo: The Physics of Language*, Georgia, University of Georgia Press, 2nd Edition, 2003.

DEWEY, Joseph. *Beyond Grief and Nothing. A Reading of Don DeLillo*, Columbia, The University of South Carolina Press, 2006.

DEWEY, Joseph, Steven G. KELLMAN, and Irving MALIN (Eds.). *UnderWords: Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, Newark, University of Delaware Press, 2002.

DUVALL, John N. *DeLillo's Underworld, A Reader's Guide*, New York, Continuum Contemporaries, 2002.

DUVALL, John N. (Ed.). *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, New York, Cambridge University Press, 2008.

ENGLES, Tim & John N. DUVALL (Eds.). *Approaches to Teaching DeLillo's White Noise*, New York, The Modern Language Association of America, 2006.

GIAIMO, Paul. *Appreciating Don DeLillo: The Moral Force of a Writer's Work*, Santa Barbara, Praeger Publishers Inc, 2011.

HAPPE, François. *Don DeLillo. La fiction contre les systèmes*, Paris, Belin, 2000.

HAPPE, François (Dir.). *Profils Américains 16 : Don DeLillo*, Montpellier, Université Paul Valéry – Montpellier 3, 2004.

KAVADLO, Jesse. *Don DeLillo: Balance at the Edge of Belief*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2004.

KESSEL, Tyler. *Reading Landscape in American Literature: The Outside in the Fiction of Don DeLillo*, Amherst, Cambria Press, 2011.

KESSEY, Douglas. *Don DeLillo*. New York, Twayne, 1993.

LECLAIR, Tom. *In the Loop. Don DeLillo and the Systems Novel*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1987.

LENTRICCHIA, Frank (Ed.). *Introducing Don DeLillo*, Durham, Duke University Press, 1991.

LENTRICCHIA, Frank (Ed.). *New Essays on White Noise*, New York, Cambridge University Press, 1991.

MARTUCCI, Elise A. *The Environmental Unconscious in the Fiction of Don DeLillo*, New York, Routledge, 2007.

OLSTER, Stacey (Ed.). *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man*, New York, Continuum Publishing, 2011.

OSTEEN, Mark. *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000.

RUPPERSBURG, Hugh & Tim ENGLES (Eds.). *Critical Essays on Don DeLillo*, New York, G. K. Hall, 2000.

SCHUSTER, Marc. *Don DeLillo, Jean Baudrillard, and the Consumer Conundrum*, Youngstown, Cambria Press, 2008.

SCHNECK, Peter & Philipp SCHWEIGHAUSER (Eds.). *Terrorism, Media, and the Ethics of Fiction: Transatlantic Perspectives on Don DeLillo*, London, Continuum Publishing Corporation, 2010.

2.2. OUVRAGES COMPORTANT UNE OU PLUSIEURS ÉTUDES DE L'ŒUVRE DE DON DELILLO

ANNESLEY, James. « The Fictions of Globalization », *Fictions of Globalization. Consumption, the Market and the Contemporary American Novel*, London, Continuum Literary Studies,

2006, 60-76.

APITZSCH, Julia. « The Art of Terror — the Terror of Art », in Peter Schneck & Philip Schweighauser (Eds.), *Terrorism, Media, and the Ethics of Fiction. Transatlantic Perspective on Don DeLillo*, New York, Continuum, 2010, 93-108.

BAWER, Bruce. « Don DeLillo's America », *Diminishing Fictions. Essay on the Modern American Novel and its Critics*, Saint Paul, Graywolf Press, 1988, 252-266.

BIZZINI, Silvia Caporale, « Grieving and Memory in DeLillo's *Falling Man* », in Peter Schneck & Philip Schweighauser (Eds.), *Terrorism, Media, and the Ethics of Fiction. Transatlantic Perspective on Don DeLillo*, New York, Continuum, 2010, 40-50.

BOXALL, Peter. « Slow Man, Dangling Man, Falling Man: Beckett in the Ruins of the Future », *Since Beckett. Contemporary Writing in the Wake of Modernism*, London, Continuum Literary Studies, 2009, 166-199.

BRYANT, Paula. « Discussing the Untellable: Don DeLillo's *The Names* », in Hugh Ruppersburg & Tim Engles (Eds.), *Critical Essays on Don DeLillo*, New York, G. K. Hall, 2000, 157-170.

CANTOR, Paul A. « Adolf, We Hardly Knew You », in Frank Lentricchia (Ed.), *New Essays on White Noise*, New York, Cambridge University Press, 1991, 39-62.

CHODAT, Robert. *Worldly Acts and Sentient Things. The Persistence of Agency from Stein to DeLillo*, Ithaca, London, Cornell University Press, 2008.

CONTE, Joseph M. *Design and Debris, a Chaotics of Postmodern American Fiction*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2002.

CONTE, Joseph M. « Writing amid the ruins: 9/11 and *Cosmopolis* », in John N. Duvall (Ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, New York, Cambridge University Press, 2008, 179-192.

COWART, David. « Anxieties of Obsolescence: DeLillo's *Cosmopolis* », Peter Freese & Charles B. Harris (Eds.), *Science, Technology, and the Humanities in Recent American Fiction*, Essen, Die Blaue Eule, 2004, 159-179.

COWART, David. « The Power of Language », in John N. Duvall (Ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, New York, Cambridge University Press, 2008, 151-165.

CROWTHER, Hal. « Clinging to the Rock: A Novelist's Choices in the New Mediocracy », in Franck Lentricchia (Ed.), *Introducing Don DeLillo*, Durham, London, Duke University Press, 1991, 83-98.

CVEK, Sven. *Towering Figures: Reading the 9/11 Archive*, Amsterdam, Rodopi, 2011.

DEITERING, Cynthia. « The Postnatural Novel: Toxic Consciousness in Fiction of the 1980s », in Cheryll Glotfelty & Harold Fromm (Eds), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996, 196-203.

DI PRETE, Laura. « Don DeLillo's *The Body Artist*: Performing the Body, Narrating Trauma », « *Foreign Bodies* »: *Trauma, Corporeality and Textuality in Contemporary American Culture*, New York, Routledge, 2006, 87-108.

DONOVAN, Christopher. « 'Evil is the Movement toward Void': Self-Absorption, Play, and the Ambiguous Gift of Genre in the Early Novels of Don DeLillo », *Postmodern Counternarratives. Irony and Audience in the Novels of Paul Auster, Don DeLillo, Charles Johnson, and Tim O'Brien*, New York, Routledge, 2005, 33-69.

DUVALL, John N. « Witnessing Trauma : *Falling Man* and Performance Art », in Stacey Olster (Ed.), *Don DeLillo : Mao II, Underworld, Falling Man*, New York, Continuum Publishing, 2011, 152-168.

FERGUSON, Robert A. « Don DeLillo and Marilynne Robinson Mourn Loss », *Alone in America: The Stories that Matter*, Cambridge, Harvard University Press, 2013, 201-230.

FERRARO, Thomas J. « Whole Families Shopping at Night », in Frank Lentricchia (Ed.), *New Essays on White Noise*, New York, Cambridge University Press, 1991, 15-38.

FITZPATRICK, Kathleen. « Performing Don DeLillo : Theatricality, Subjectivity, and the Borders of Genre », in François Happe (Dir.), *Profils Américains 16. Don DeLillo*, Montpellier, Université Paul Valéry – Montpellier 3, 2004, 186-215.

FOSTER, Dennis A. « Alphabetic Pleasures: *The Names* », in Frank Lentricchia (Ed.),

Introducing Don DeLillo, Durham, Duke University Press, 1991, 157-173.

GOODHEART, Eugene. « Don DeLillo and the Cinematic Real », in Frank Lentricchia (Ed.), *Introducing Don DeLillo*, Durham, Duke University Press, 1991, 117-130.

GOURLEY, James. *Terrorism and Temporality in the Works of Thomas Pynchon and Don DeLillo*, New York, Bloomsbury, 2013.

GRANDJEAT, Yves-Charles. « Le Sens de la crise dans *White Noise* de Don DeLillo », in Christine Raguet-Bouvard (Dir.), *Éclats de voix: Crises en représentation dans la littérature nord-américaine*, La Rochelle, Rumeur des Ages, 1995, 73-83.

GRÖSSINGER, Leif. « Public Image and Self-Representation: Don DeLillo's Artists and Terrorists in Postmodern Mass Society », in Peter Schneck & Philip Schweighauser (Eds.), *Terrorism, Media, and the Ethics of Fiction. Transatlantic Perspective on Don DeLillo*, New York, Continuum, 2010, 81-92.

HALLDORSON, Stephanie Sandra. *The Hero in Contemporary American Fiction. The Works of Saul Bellow and Don DeLillo*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

HANNEMANN, Dennis. « Global City Turns Local Street Theater: The Dynamics of Character and Setting in Don DeLillo's *Cosmopolis* », in Gerhard Stilz (Ed.), *Territorial Terrors: Contested Spaces in Colonial and Postcolonial Writing*, Würzburg, Königshausen and Neumann, 2007, 295-312.

HANTKE, Steffen. *Conspiracy and Paranoia in Contemporary American Fiction: The Works of Don DeLillo and Joseph McElroy*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1994.

HEYLER, Ruth. « DeLillo and Masculinity », in John N. Duvall (Ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, New York, Cambridge University Press, 2008, 125-136.

HOBEREK, Andrew. *The Twilight of the Middle Class. Post-World War II American Fiction and White-Collar Work*, Princeton, Princeton University Press, 2005.

JOHNSON, Diane. « Terrorists as Moralists: Don DeLillo », *Terrorists and Novelists*, New York, Knopf, 1982, 105-110.

JOHNSTON, John. « Fictions of the Culture Medium: The Novels of Don DeLillo », *Information Multiplicity: American Fiction in the Age of Media Saturation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1998, 165-205.

KAUFFMAN, Linda S. « The Wake of Terror : Don DeLillo's "In the Ruins of the Future," "Baader-Meinhof," and *Falling Man* », in Peter Schneck & Philip Schweighauser (Eds.), *Terrorism, Media, and the Ethics of Fiction. Transatlantic Perspective on Don DeLillo*, New York, Continuum, 2010, 19-39.

KAUFFMAN, Linda S. « Bodies in Rest and Motion in *Falling Man* », in Stacey Olster (Ed.), *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man*, New York, Continuum Publishing, 2011, 135-151.

KELLMAN, Steven G. « Don DeLillo's Logocentric *Underworld* », in Joseph Dewey, Steven G. Kellman, and Irving Malin (Eds.), *UnderWords: Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, Newark, University of Delaware Press, 2002, 68-78.

KERRIDGE, Richard. « Small Rooms and the Ecosystem: Environmentalism and DeLillo's *White Noise* », in Richard Kerridge & Neil Sammells (Eds.), *Writing the Environment: Ecocriticism and Literature*, London, Zed, 1998, 182-195.

KESKINEN, Mikko. « Posthumous Voice and Residual Presence in Don DeLillo's *The Body Artist* », in Alain-Philippe Durand & Naomi Mandel (Eds.), *Novels of the Contemporary Extreme*, London, Continuum Books, 2006, 31-40.

KNIGHT, Peter. « Plotting the Kennedy Assassination », *Conspiracy Culture: From the Kennedy Assassination to "The X-Files"*, London, Routledge, 2000, 76-116.

KNIGHT, Peter. « Everything is connected: *Underworld's* Secret History of Paranoia », in Hugh Ruppersburg & Tim Engles (Eds.), *Critical Essays on Don DeLillo*, New York, G. K. Hall, 2000, 282-301.

KNIGHT, Peter. « DeLillo, Postmodernism, Postmodernity », in John N. Duvall (Ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, New York, Cambridge University Press, 2008, 27-40.

KOLBUSZEWSKA, Zofia. *The Purloined Child: American Identity and Representations of*

Childhood in American Literature 1851-2000, Lublin, Wydawnictwo KUL, 2007, 170-184.

LENTRICCHIA, Frank. « Introduction », in Frank Lentricchia (Ed.), *New Essays on White Noise*, New York, Cambridge University Press, 1991, 1-14.

LENTRICCHIA, Frank. « Tales of the Electronic Tribe », in Frank Lentricchia (Ed.), *New Essays on White Noise*, New York, Cambridge University Press, 1991, 87-113.

LEONARD, John. « Don DeLillo Minimalizes », *Lonesome Rangers. Homeless Minds, Promised Lands, Fugitive Cultures*, New York, The New York Press, 2002, 153-164.

LEPS, Marie-Christine. « *Falling Man*: Performing Fiction », in Peter Schneck & Philip Schweighauser (Eds.), *Terrorism, Media, and the Ethics of Fiction. Transatlantic Perspective on Don DeLillo*, New York, Continuum, 2010, 184-203.

MACKENZIE, Louisa. « An Ecocritical Approach to Teaching *White Noise* », in Tim Engles & John N. Duvall (Eds.), *Approaches to Teaching DeLillo's White Noise*, New York, The Modern Language Association of America, 2006, 50-62.

MALTBY, Paul. « The Romantic Metaphysics of Don DeLillo », *The Visionary Moment. A Postmodern Critique*, New York, State University of New York Press, 2002, 73-84.

MARTIN-SALVAN, Paula. « Terror, Ascetism, and Epigrammatic Writing in Don DeLillo's Fiction », in Peter Schneck & Philip Schweighauser (Eds.), *Terrorism, Media, and the Ethics of Fiction. Transatlantic Perspective on Don DeLillo*, New York, Continuum, 2010, 145-157.

MARTIN-SALVAN, Paula. « Community and Otherness: The Representation of Terrorists in Don DeLillo's Fiction », in Sylvie Mathé & Sophie Vallas (Eds.), *European Perspectives on the Literature of 9/11*, Paris, Michel Houdiard, 2014, 81-96.

MCCLURE, John A. « Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy », in Frank Lentricchia (Ed.), *Introducing Don DeLillo*, Durham, Duke University Press, 1991, 99-115.

MELLEY, Timothy. « Secret Agents », *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America*, Ithaca, Cornell University Press, 2000, 133-159.

MEURER, Ulrich. « Double-Mediated Terrorism: Gerhardt Richter and Don DeLillo's "Baader-Meinhof" », in Michael C. Frank & Eva Gruber (Eds.), *Literature and Terrorism*. Amsterdam, New York, Rodopi, 2012, 175-194.

MICHAEL, Magali Cornier. « Don DeLillo's *Falling Man*: Countering Post-9/11 Narratives of Heroic Masculinity », in Véronique Bragard, Christophe Dony, and Warren Rosenberg (Eds.), *Portraying 9/11: Essays on Representations in Comics, Literature, Film and Theatre*, Jefferson, McFarland, 2011, 73-88.

MIESZKOWSKI, Sylvia. « Disturbing Noises - Haunting Sounds: Don DeLillo's *The Body Artist* », in Sylvia Mieszkowski, Joy Smith and Marijke de Valck (Eds.), *Thamyris/Intersecting: Place, Sex and Race, Sonic Interventions* (27), Amsterdam, Rodopi, 2007, 119-145.

MORLEY, Catherine. *The Quest for Epic in Contemporary American Fiction. John Updike, Philip Roth and Don DeLillo*, New York, London, Routledge, 2009.

MORRIS, David B. « The White Noise of Health », *Illness and Literature in Postmodern Age*, Berkeley, Los Angeles, University Press of California, 2000, 78-106.

NAAS, Michael. « Autonomy, Autoimmunity, and the Stretch Limo: From Derrida's Rogue State to DeLillo's *Cosmopolis* », *Derrida From Now On*, New York, Fordham University Press, 2008, 147-166.

NADEAU, Robert. « DeLillo », *Readings from the New Book of Nature*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1981, 161-181.

NEL, Philip. « DeLillo and Modernism », in John N. Duvall (Ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, New York, Cambridge University Press, 2008, 13-26.

O'DONNELL, Patrick. « Headshots: the Theater of Paranoia », *Latent Destinies: Cultural Paranoia in Contemporary U.S. Narrative*, Durham, Duke University Press, 2000, 45-58.

O'DONNELL, Patrick. « Under History: *Underworld* », *Latent Destinies: Cultural Paranoia in Contemporary U.S. Narrative*, Durham, Duke University Press, 2000, 147-159.

ORBÀN, Katalin. « The Holocaust Forgotten: DeLillo's *White Noise* », *Ethical Diversions. The Post-Holocaust Narratives of Pynchon, Abish, DeLillo, and Spiegelman*, New York, Routledge, 2005, 104-113.

OSTEEN, Mark. « Extraordinary Renditions: DeLillo's *Point Omega* and Hitchcock's *Psycho* », Mark Osteen (Ed.), *Hitchcock and Adaptation. On the Page and Screen*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2014, 261-277.

PARRISH, Timothy L. « Pynchon and DeLillo », in Joseph Dewey, Steven G. Kellman, and Irving Malin (Eds.), *UnderWords: Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, Newark, University of Delaware Press, 2002, 79-92.

PELLEGRIN, Jean-Yves. « Problématiques de la voix dans *Underworld* », in François Happe (Dir.), *Profils Américains 16. Don DeLillo*, Montpellier, Université Paul Valéry – Montpellier 3, 2004, 165-184.

PHILLIPS, Dana. « Don DeLillo's Postmodern Pastoral », in Harold Bloom (Ed.), *Bloom's Modern Critical Views: Don DeLillo*, New York, Chelsea House Publishers, 2003, 116-127.

PIFER, Ellen. « The Child as Mysterious Agent: DeLillo's *White Noise* », *Demon or Doll: Images of the Child in Contemporary Writing and Culture*, Charlottesville, University Press of Virginia, 2000, 212-232.

RANDALL, Martin. « "Everything seemed to mean something": Signifying 9/11 in Don DeLillo's *Falling Man* », *9/11 and the Literature of Terror*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011, 119-130.

ROWE, John Carlos. « Global Horizons in *Falling Man* », in Stacey Olster (Ed.), *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man*, New York, Continuum Publishing, 2011, 121-134.

SALZMAN, Arthur. « Deregulating Histories », *Designs of Darkness in Contemporary American Fiction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990, 45-51.

SCANLAN, Margaret. « Don DeLillo's *Mao II* and the Rushdie Affair », *Plotting Terror. Novelists and Terrorists in Contemporary Fiction*, Charlottesville, London, University Press of Virginia, 2001, 19-36.

SCHAUB, Thomas Hill. « *Underworld*, Memory, and the Recycling of Cold War Narrative », in Stacey Olster (Ed.), *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man*, New York, Continuum Publishing, 2011, 69-82.

SHAPIRO, Michael J. « American Fictions and Political Culture: DeLillo's *Libra* and Bellah et al.'s *Habits of the Heart* », *Reading the Postmodern Polity: Political Theory as Textual Practice*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, 68-85.

SMITH, Aaron. « Lire les listes de DeLillo », in François Happe (Dir.), *Profils Américains 16. Don DeLillo*, Montpellier, Université Paul Valéry – Montpellier 3, 2004, 216- 235.

SOLTAN, Margaret. « From Black Magic to White Noise: Malcolm Lowry and Don DeLillo », in Frederick Asals & Paul Tiessen (Eds.), *A Darkness That Murmured: Essays on Malcolm Lowry and the Twentieth Century* (Introduction by Frederick Asals & Paul Tiessen), Toronto, University of Toronto Press, 2000, 200-222.

SÖZALAN, Özden. « “What Comes After America? Don DeLillo's *Falling Man*”, *The American Nightmare. Don DeLillo's Falling Man and Cormac McCarthy's The Road*, Bloomington, AuthorHouse, 2011, 1-62.

TABBI, Joseph. « From the Sublime to the Beautiful to the Political: Don DeLillo at Midcareer », *Postmodern Sublime: Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*, Baltimore, Cornell University Press, 1996, 169-207.

TANNER, Laura E. « The Ghost of the Body in Don DeLillo's *The Body Artist* », *Lost Bodies. Inhabiting the Borders of Life and Death*, Ithaca, Cornell University Press, 2006, 152-175.

TANNER, Tony. « Don DeLillo and “the American Mystery”: *Underworld* », *The American Mystery: American Literature from Emerson to DeLillo*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 201-221.

TATE, Andrew. *Contemporary Fiction and Christianity*, London, Continuum Literary Studies, 2008.

TAYLOR, Mark C. « “Holy Shit!” Don DeLillo, *Underworld* », *Rewiring the Real: In Conversation with William Gaddis, Richard Powers, Mark Danielewski, and Don DeLillo*, New York, Columbia University Press, 2013, 156-249.

TREGUER, Florian. « Comment recycler l'apocalypse : l'Histoire et son résidu critique dans *Mao II* et *Underworld* de Don DeLillo », in Sylvie Mathé (Dir.), *Amérique fin de siècle*, Aix en Provence, Publications de l'université de Provence, 2001, 99-117.

TREGUER, Florian. « Flux, "super-flux" et reflux de l'écriture : la critique décidément dispensable de *White Noise* de Don DeLillo », in Gaid Girard (Dir.), *Le Superflu, Chose très nécessaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, 81-97.

UELLENBERG, Klaus A. *JFK: Profile in Literature*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2013.

VALLAS, Sophie. « Marguerite, Marina, Beryl et les autres : les femmes du président, les femmes de l'assassin dans *Libra* », in François Happe (Dir.), *Profils Américains 16. Don DeLillo*, Montpellier, Université Paul Valéry – Montpellier 3, 2004, 123-141.

VERSLUYS, Kristiaan. « American Melancholia: Don DeLillo's *Falling Man* », *Out of the Blue: September 11 and the Novel*, New York, Columbia University Press, 2009, 19-48.

WEBB, Jen. « Fiction and Testimony in Don DeLillo's *Falling Man* », in Paul Longley Arthur (Ed.), *International Life Writing. Memory and Identity in Global Context*, New York, Routledge, 2013, 91-105.

WEINSTEIN, Arnold. « Rendering the World of the Tribe », *Nobody's Home: Speech, Self and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*, New York, Oxford University Press, 1993, 288-315.

WOLF, Philipp. *Modernization and the Crisis of Memory: John Donne to DeLillo*, Costerus New Series 139, Amsterdam, Rodopi, 2002.

2.3. REVUES

« Don DeLillo ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 42.4 (Été 2001), 339-436.

DUVALL, John N. (Ed.). « Don DeLillo », *Modern Fiction Studies* 45.3 (Automne 1999), 557-851.

2.4. ARTICLES

ADELMAN, Gary. « Original sin: the ineradicable stain in the novels of Don DeLillo », *TriQuarterly* 135/136 (2009), 434-45.

ANKER, Elizabeth S. « Allegories of Falling and the 9/11 Novel », *American Literary History* 23.3 (Automne 2011), 463-482.

BARKER, Peter. « The Terrorist as Interepreter: *Mao II* in Postmodern Context », *Postmodern Culture* 4.2 (1994), non paginé.

BATCHELOR, Bob. « Literary Lions Tackle 9/11: Updike and DeLillo Depicting History through the novel », *Radical History Review* 111 (Automne 2011), 175-183.

BATT, Noëlle. « La capture des forces dans le plan de composition esthétique : *The Body Artist* de Don DeLillo », in Noëlle Batt (Dir.), *Théorie – Littérature – Enseignement 24 : Forces-figures. Faire sentir les forces insensibles*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris 8, 2007, 129-161.

BATT, Noëlle. « *The Body Artist* de Don DeLillo : le pas de deux de l'art et de la clinique », *Revue Française d'Études Américaines* 132 (Mars 2013), 63-74.

BATT, Noëlle. « Fiction, Narration, Composition esthétique. Ou chercher la vérité de l'œuvre littéraire ? *Point Omega* de Don DeLillo », *Théorie – Littérature – Enseignement 28 : La vérité en fiction*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris 8, 2012, 109-121.

BERGER, James. « Falling Towers and Postmodern Wild Children: Oliver Sacks, Don DeLillo, and Turns against Language », *PMLA* 120.2 (Mars 2005), 341-361.

BERNSTEIN, Stephen. « *Libra* and the Historical Sublime », *Postmodern Culture* 4.2 (Janvier 1994), non paginé.

BONCA, Cornel. « Being, Time, and Death in DeLillo's *The Body Artist* », *Pacific Coast Philology* 37 (2002), 58-68.

BONCA, Cornel. « Don DeLillo's *White Noise*: The Natural Language of the Species », *College Literature* 23.2 (Juin 1996), 25-44.

BORN, Daniel. « Sacred Noise in Don DeLillo's Fiction », *Literature and Theology: An International Journal of Theory, Criticism and Culture* 13.3 (Septembre 1999), 211-221.

BOXALL, Peter. « Since Beckett », *Textual Practice* 20.2 (2006), 301-317.

BOXALL, Peter. « Late-Fictional Time in the Twenty-First Century », *Contemporary Literature* 53.4 (Hiver 2012), 681-712.

BRAUNER, David. « “The Days After” and “the Ordinary Run of Hours.” Counternarratives and Double Vision in Don DeLillo's *Falling Man* », *Review of International American Studies* 3.3-4.1 (Hiver 2008-printemps 2009), 72-81.

CARMICHAEL, Thomas. « Lee Harvey Oswald and the Postmodern Subject: History and Intertextuality in Don DeLillo's *Libra*, *The Names*, and *Mao II* », *Contemporary Literature* 34.2 (Été 1993), 204-218.

CARROLL, Hamilton. « “Like Nothing in this Life”: September 11 and the Limits of Representation in Don DeLillo's *Falling Man* », *Studies in American Fiction* 40.1 (Printemps 2013), 107-130.

CHANDLER, Aaron. « “An Unsettling, Alternative Self”: Benno Levin, Emmanuel Levinas, and Don DeLillo's *Cosmopolis* », *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 50.3 (2009), 241-260.

CONTE, Joseph M. « Don DeLillo's *Falling Man* and the Age of Terror », *Modern Fiction Studies* 57.3 (Printemps 2011), 559-583.

COUTURIER, Maurice. « L'Histoire et la refiguration de l'instant : *White Noise* de Don DeLillo », *Revue Française d'Études Américaines* 62 (Novembre 1994), 383-392.

COWART, David. « The Lady Vanishes: Don DeLillo's *Point Omega* », *Contemporary Literature* 53.1 (Printemps 2012), 31-50.

CROSTHWAITE, Paul. « Fiction in the Age of the Global Accident: Don DeLillo's *Cosmopolis* », *Static: Journal of the London Consortium* 7 (2008). Accès en ligne le 22 mars 2013. URL : http://static.londonconsortium.com/issue07/05_Crosthwaite_essay.pdf

CVEK, Sven. « Killing Politics: The Art of Recovery in *Falling Man* », *Studia Romanica et Anglica Zagrabienensis LIV* (2009), 329-352. Accès en ligne le 22 mars 2013. URL : <http://hrcak.srce.hr/file/92250>

DAANOUNE, Karim. « “I feel located totally nowhere” : Matérialité et immatérialité dans *Cosmopolis* de Don DeLillo », in O. Boucher-Rivalain, P. Blin-Cordon, F. Martin-McInnes et F. Robert (Eds.), « L'étranger dans la ville », *Cahiers du CICC*, Paris, L'Harmattan, 2013, 119-134.

DAANOUNE, Karim. « Passeurs, transpasseurs et outrepassés. La figure de l'enfant dans *White Noise* et *The Names* de Don DeLillo », in Pascale Antolin, Arnaud Schmitt, Susan Barrett & Paul Veyret (Eds.), *La figure du Passeur. Transmission et mobilité culturelles dans les mondes Anglophones*, Pessac, Maison des Sciences de L'Homme d'Aquitaine, 2014, 279-292.

DAANOUNE, Karim. « Dialectics of Possibility and Impossibility. Writing the Event in Don DeLillo's *Falling Man* », in Sylvie Mathé & Sophie Vallas (Eds.), *European Perspectives on the Literature of 9/11*, Paris, Michel Houdiard, 2014, 70-80.

DAANOUNE, Karim. « “The Rough Shape of a Cross.” Chiastic Events in Don DeLillo's “Baader-Meinhof” (2002) ». À paraître chez Rowman & Littlefield, 2015.

DAVIDSON, Ian. « Automobility, Materiality and Don DeLillo's *Cosmopolis* », *Cultural Geographies* 19.4 (2012), 469-482.

DE MARCO, Alessandra. « Late DeLillo, Finance Capital and Mourning from *The Body Artist* to *Point Omega* », *49th Parallel* 28 (Printemps 2012). Accès en ligne le 10 décembre 2013. URL : <http://www.49thparallel.bham.ac.uk/back/issue28/DeMarco.pdf>

DUVALL, John N. « Baseball as Aesthetic Ideology: Cold War History, Race, and DeLillo's « “Pafko at the Wall” », *Modern Fiction Studies* 41.2 (Été 1995), 285-313.

EVANS, David. « Taking Out the Trash: Don DeLillo's *Underworld*, Liquid Modernity, and the End of Garbage », *Cambridge Quarterly* 35.2 (2006), 103-132.

HAPPE, François. « La conspiration du hasard : histoire et fiction dans *Libra* de Don DeLillo », *Revue Française d'Études Américaines* 68 (Mars 1996), 98-107.

HAPPE, François. « “Jade Idols” and “Ruined Cities of Trivia”: History and Fiction in DeLillo’s *Libra* », *American Studies in Scandinavia* 28.1 (1996), 23-35.

HARDING, Wendy. « New York Writing: Urban Art in Don DeLillo’s *Underworld* », *Anglophonia* 29 (2009), 467-478.

HARACK, Katrina. « Embedded and Embodied Memories: Body, Space, and Time in Don DeLillo’s *White Noise* and *Falling Man* », *Contemporary Literature* 54.2 (Été 2013), 303-336.

HAYLES, N. Katherine. « Postmodern Parataxis: Embodied Texts, Weightless Information », *American Literary History* 2.3 (Automne 1990), 394-421.

HEISE, Ursula K. « Toxins, Drugs, and Global Systems: Risk and Narrative In the Contemporary Novel », *American Literature* 74.4 (Décembre 2002), 747-778.

HELYER, Ruth. « “Refuse Heaped Many Stories High”: DeLillo, Dirt, and Disorder », *Modern Fiction Studies* 45.4 (Automne 1999), 987–1006.

HEMMING, Jeanne. « “Wallowing in the great dark lake of male rage”: the Masculine Ecology of Don DeLillo’s *White Noise* », *Journal of Ecocriticism* 1.1 (2009), 26–42.

HUEHLS, Mitchum. « Knowing What We Are Doing: Time, Form, and the Reading of Postmodernity », *Cultural Critique* 61 (2005), 55-86.

ICKSTADT, Heinz. « Replacing the “urban sublime”: the City in Contemporary American Fiction », *Anglophonia* 25 (2009), 249-258.

IROM, Bimbisar. « Alterities in a Time of Terror: Notes on the Subgenre of the American 9/11 Novel », *Contemporary Literature* 53.3 (Automne 2012), 517-547.

JOHNSTON, John. « Superlinear Fiction or Historical Diagram?: Don DeLillo’s *Libra* », *Modern Fiction Studies* 40.2 (Été 1994), 319-342.

KAUFFMAN, Linda S. « The Wake of Terror: Don DeLillo’s “In The Ruins of The Future,” “Baader-Meinhof,” and *Falling Man* », *Modern Fiction Studies* 54.2 (Été 2008), 353-377.

KAUFFMAN, Linda S. « World Trauma Center », *American Literary History* 21.3 (Automne 2009), 647-659.

KAVADLO, Jesse. « Recycling Authority: Don DeLillo's Waste Management », *Critique: Studies in Contemporary Fictions* 42.4 (Été 2001), 384-401.

KESSEL, Tyler. « A Question of Hospitality in DeLillo's *The Body Artist* », *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 49.2 (2008), 185-204.

KONTOULIS, Cleopatra & KITIS, Eliza. « Don DeLillo's *The Body Artist*: Time, Language and Grief », *Janus Head* 12.1 (Été/Automne 2009). Accès en ligne le 22 mars 2013. URL : <http://www.janushead.org/12-1/Kontoulis.pdf>

LAIST, Randy. « The Concept of Disappearance in Don DeLillo's *Cosmopolis* », *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 51.3 (2010), 257-275.

LONGMUIR, Anne. « The Language of History: Don DeLillo's *The Names* and the Iranian Hostage Crisis », *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 46.2 (Hiver 2005), 105-122.

MARKS, John. « "Everything is connected" : Deleuze et DeLillo », in Noëlle Batt (Dir.), *Théorie – Littérature – Enseignement* 19 : *Deleuze-chantier*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris 8, 2001, 77-92.

MEROLA, Nicole M. « *Cosmopolis*: Don DeLillo's Melancholy Political Ecology », *American Literature* 84.4 (décembre 2012), 827-853.

MEXAL, Stephen J. « Spectacularspectacular!: *Underworld* and the Production of Terror », *Studies in the Novel* 36.3 (Automne 2004), 318-335.

MICHAEL, Magali Cornier. « The Political Paradox within Don DeLillo's *Libra* », *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 35.3 (Printemps 1994), 146-156.

MILLARD, Bill. « The Fable of the Ants: Myopic Interactions in DeLillo's *Libra* », *Postmodern Culture* 4.2 (Janvier 1994), non paginé.

MOREL, Geneviève. « *Body Art*, un art entre deuil et mélancolie ? », *Savoirs et Clinique* 7 (2006/1), 119–129.

MORRIS, Matthew J. « Murdering Words: Language in Action in Don DeLillo's *The Names* », *Contemporary Literature* 30.1 (Printemps 1989), 113-127.

MOSS, Maria. « “Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil”: The Sublime as Part of the Mythic Strategy in Don DeLillo's *The Names* », *Amerikastudien/American Studies* 43.3 (1998), 483-496.

MOTT, Christopher M. « *Libra* and the Subject of History », *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 35.3 (Printemps 1994), 131-45.

MUTTER, Matthew. « “Things That Happen and What we Say about Them”: Speaking the Ordinary in DeLillo's *The Names* », *Twentieth Century Literature* 53.4 (Hiver 2007), 488-517.

NAAS, Michael. « House Organs: The Strange Case of the Body Artist and Mr. Tuttle », *Oxford Literary Review* 30, 87-108.

NOYA, José Liste. « Naming the Secret: Don DeLillo's *Libra* », *Contemporary Literature* 45.2 (Été 2004), 239-275.

PARISH, Mary J. « 9/11 and the Limitations of the *Man's Man* Construction of Masculinity in Don DeLillo's *Falling Man* », *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 53.3 (2012), 185-200.

PARRISH, Timothy L. « From Hoover's FBI to Eisenstein's *Unterwelt*: DeLillo directs the Postmodern Novel », *Modern Fiction Studies* 45.3 (Automne 1999), 696-723.

PINCOTT, Jennifer. « The Inner Workings: Technoscience, Self, and Society in DeLillo's *Underworld* », *Undercurrents* 7 (Printemps 1999). Accès en ligne le 18 mai 2014. URL : <http://web.archive.org/web/20030202075234/http://darkwing.uoregon.edu/~ucurrent/uc7/7-pin.html>

REEVE, N. H. & Richard KERRIDGE. « Toxic Events: Postmodernism and DeLillo's *White Noise* », *Cambridge Quarterly* 23.4 (1994), 303-323.

ROUGE, Bertrand. « “*The Cloud* tells you this...” : Pour une lecture diétrologique de Don DeLillo », *Transatlantica* 1 (2002). Accès en ligne le 22 mars 2013. URL : <http://transatlantica.revues.org/521>

SHONKWILER, Alison. « Don DeLillo’s Financial Sublime », *Contemporary Literature* 51.2 (Été 2010), 246-282.

SIMMONS, Ryan. « What is a Terrorist? Contemporary Authorship, The Unabomber, and *Mao II* », *Modern Fiction Studies* 45.3 (Automne 1999), 675-695.

SMITH, Aaron. « Poetic Justice, Symmetry, and the Problem of the Postmodern in Don DeLillo’s *Cosmopolis* », *GRAAT On-Line issue #7* (Janvier 2010). Accès en ligne le 12 juillet 2013. URL : <http://www.graat.fr/j-smith.pdf>

TAMANINI, Laurent. « Ekphrasis filmique et hypotypose cinématographique dans *Outremonde* de Don DeLillo », *Loxias* 22. Accès en ligne le 27 juillet 2013. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2592>

THOMAS, Glen. « History, Biography, and Narrative in Don DeLillo’s *Libra* », *Twentieth Century Literature* 43.1 (Printemps 1997), 107-124.

THURSCHELL, Adam. « Writing and Terror: Don DeLillo on the Task of Literature After 9/11 », *Law & Literature* 19.2 (Été 2007), 277-302.

TREGUER, Florian. « Vers une image symptomatique : Don DeLillo et la crise de l’évidence », *Revue Française d’Études Américaines* 89 (Juin 2001), 98-117.

TREGUER, Florian. « L’événement et l’éventualité : les formes du sublime dans l’œuvre de Don DeLillo », *Revue Française d’Études Américaines* 99 (Mars 2004), 54-71.

TREGUER, Florian. « Absence et attentat. L’écriture de la défiguration dans *Mao II* de Don DeLillo », *Polysèmes* 7 (2005), 137-166.

VALENTINO, Russell S. « From virtue to virtual: DeLillo’s *Cosmopolis* and the corruption of the absent body », *Modern Fiction Studies* 53.1 (Printemps 2007), 140–162.

VARSAVA, Jerry A. « The ‘Saturated Self’: Don DeLillo on the Problem of Rogue

Capitalism », *Contemporary Literature* 46.1 (Printemps 2005), 78-107.

WACKER, Norman. « Mass Culture/Mass Novel: The Representational Politics of Don DeLillo's *Libra* », *Works and Days* 8 (Printemps 1990), 67-87.

WAKUKI, Takashi. « Abstract Animation, Conceptual Art, and Don DeLillo's *Underworld*: collectibles and non-collectibles in art ». Accès en ligne le 22 mars 2013. URL : <http://www.lang.nagoya-u.ac.jp/proj/genbunronshu/22-2/wakui.pdf>

WALKER, Joseph S. « A Kink in the System: Terrorism and the Comic Mystery Novel », *Studies in the Novel* 36.3 (Automne 2004), 336-351.

WEGNER, Phillip E. « October 3rd, 1951 to September 11th, 2001: Periodizing the Cold War in DeLillo's *Underworld* », *Amerikastudien/American Studies* 49.1 (2004), 51-64.

WILCOX, Leonard. « DeLillo's *Underworld* and the Return of the Real », *Contemporary Literature* 43.1 (Printemps 2002), 120-137.

WILCOX, Leonard. « Don DeLillo's *Libra*: History as Text, History as Trauma », *Rethinking History* 9.2/3 (Juin/septembre 2005), 337-353.

WILLMAN, Skip. « Traversing the Fantasies of the JFK Assassination: Conspiracy and Contingency in Don DeLillo's *Libra* », *Contemporary Literature* 39.3 (Automne 1998), 405-433.

WILLMAN, Skip. « Art After Dealey Plaza: DeLillo's *Libra* », *Modern Fiction Studies* 45.3 (Automne 1999), 621-640.

YEHNERT, Curtis A. « "Like Some Endless Sky Waking Inside": Subjectivity in Don DeLillo », *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 42.4 (Été 2001), 357-366.

ZUBECK, Jacqueline A. « "The Surge and Pelt of Daily Life": Rediscovery of the Prosaic in Don DeLillo's *The Names* », *Literature Interpretation Theory* 18.4 (Octobre-décembre 2007), 353-376.

2.5. THÈSES DE DOCTORAT

BROOKS, Carlo. « La préemption de l'image dans les romans de Don DeLillo », Thèse de l'Université de Pau, 1999.

HAPPE, François. « Écriture et pouvoir dans les romans de Don DeLillo », Thèse de l'Université d'Orléans, 1998.

SMITH, Aaron. « Primal Joy / Primitive Control : les phénomènes énumératifs dans les romans de Don DeLillo », Thèse de l'Université de Pau et Pays de l'Adour, 2002.

TREGUER, Florian. « Représentation critique et statut du signe dans l'œuvre romanesque de Don DeLillo », Thèse de l'Université de Rennes II, 1999.

2.6. MÉMOIRES DE MASTER

DAANOUNE, Karim. *World, Words and Waste in Don DeLillo's Underworld*, Mémoire de maîtrise, Bordeaux, Université Montaigne, 2003.

DAANOUNE, Karim. *La question de la subjectivité dans les romans de Don DeLillo*, Mémoire de DEA, Bordeaux, Université Montaigne, 2005.

2.7. BIBLIOGRAPHIES

BRYANT, Paula. « Don DeLillo: An Annotated Bibliographic and Critical Secondary Bibliography », *Bulletin of Bibliography* 45.3 (1986), 208-212.

DAANOUNE, Karim. The Don DeLillo Society. Bibliography. Literary Criticism on DeLillo. Accès en ligne le 14 octobre 2014. URL : <http://delillosociety.wordpress.com/bibliography/literary-criticism/>

LECLAIR, Tom. « Bibliography », *In the Loop. Don DeLillo and the Systems Novel*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1987, 237-240.

OSTEEN, Mark (Ed.). *White Noise. Text and Criticism*, New York, Penguin, 1998, 525-538.

SCOTT, Christina S. *Don DeLillo: An Annotated Primary and Secondary Bibliography, 1971-2002*, Ann Arbor, UMI, 2004.

SMITH, Aaron. « Don DeLillo : une bibliographie sélective », *Transatlantica* 1 (2002). Accès en ligne le 04 décembre 2012. URL : <http://transatlantica.revues.org/523>

WALKER, Joseph S. « Don DeLillo: A Selected Bibliography », *Modern Fiction Studies* 45.3 (Automne 1999), 837-851.

2.8. RECENSIONS/« REVIEWS »

BERUBE, Michael. « Endpaper », *Context: A Forum for Literary Arts and Culture* 5 (Printemps 2000). Accès en ligne 10 janvier 2007. URL : <http://www.centerforbookculture.org/context/no5/berube.html>

BOSWORTH, David. « The Fiction of Don DeLillo [Review of *The Names*, by Don DeLillo] », in Hugh Ruppersburg & Tim Engles (Eds.), *Critical Essays on Don DeLillo*, New York, G. K. Hall, 2000, 45-50.

HANTKE, Steffen. « Lessons in Latent History », *Electronic Book Review* (1 juillet 1998). Accès en ligne le 25 décembre 2013. URL : <http://www.electronicbookreview.com/thread/imagenarrative/recyclable>

HANTKE, Steffen. « Slow, Spare and Painful », *Electronic Book Review* (10 mai 2002). Accès en ligne le 25 décembre 2013. URL : <http://www.electronicbookreview.com/thread/criticalecologies/ghostly>

JUNOD, Tom. « The Man Who Invented 9/11 », *Esquire* (7 mai 2007). Accès en ligne le 11 mai 2013. URL : <http://www.esquire.com/fiction/book-review/delillo>

REICH, Franck. « The Clear Blue Sky », *The New York Times* (27 mai 2007) http://www.nytimes.com/2007/05/27/books/review/Rich-t.html?_r=0

ROGER, Philippe. « Don DeLillo : la terreur et la pitié », *Critique* 2003/8 n°675-676, 554-570, Paris, Éditions de minuit, 2003.

WILLIAMS, Richard. « Everything under the Bomb », *The Guardian* (10 janvier 1998). Accès en ligne le 5 décembre 2013. URL : <http://www.guardian.co.uk/books/1998/jan/10/fiction.dondelillo>

3. SOURCES TERTIAIRES

3.1. RÉFÉRENCES CRITIQUES THÉMATIQUES

3.1.1. ÉVÉNEMENT

BADIOU, Alain. *L'Être et l'événement*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.

BEWES, Timothy. « The Novel as an Absence: Lukács and the Event of Postmodern Fiction », *NOVEL: A Forum on Fiction* 38.1 (Printemps 2004), 5-20.

COURTIEU, Marc. *Événement et roman. Une relation critique*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2012.

COURTIEU, Marc. « De l'événement intramondain à l'événement discursif », *TRANS-10* (2010), 2-14. Accès en ligne le 18 décembre 2012. URL : <http://trans.revues.org/366>

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

DERRIDA Jacques. *De l'hospitalité*, Paris, Calman-Lévy, 1997.

DERRIDA, Jacques, Alexis NOUSS, et Gad SOUSSANA. *Dire l'événement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, Paris, L'Harmattan, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Foi et savoir* suivi de *Le siècle du pardon*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Pardonner. L'impardonnable et l'imprescriptible*, Paris, Galilée, 2012.

LECERCLE, Jean-Jacques. « Il y a événement et événement », *Polysèmes* 7 (2005), 249-264.

MADOU, Jean-Pol. « L'être, le phénomène et l'événement : Foucault, Deleuze, Marion », in *L'Événement*, Chambéry, Éditions du Pôle, 2004.

MARION, Jean-Luc. *De surcroît. Étude sur les phénomènes saturés*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

MARION, Jean-Luc. *Étant donné : essai d'une phénoménologie de la donation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005 (3^{ème} édition corrigée).

NANCY, Jean-Luc. *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996.

PATTON, Paul. « The World Seen From Within: Deleuze and the Philosophy of Events », *Theory & Event* 1.1 (1997).

RICŒUR, Paul. « Événement et sens », *L'événement en perspective*, Raisons Pratiques n°2, Paris, EHESS, 1991, 41-56.

ROMANO, Claude. *L'Événement et le monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

ROMANO, Claude. *L'Événement et le temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

ROMANO, Claude. *Il y a*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

ROMANO, Claude. *Le chant de la vie, phénoménologie de Faulkner*, Paris, Gallimard, 2005.

ROMANO, Claude. « Claude Romano (Entretien avec Danièle Rivière) », in René Audet, Claude Romano, Laurence Dreyfus, Carl Therrien, Hugues Marchal, *Jeux et Enjeux de la Narrativité dans les pratiques contemporaines (Arts Visuels, Cinéma, Littérature)*, Paris, Dis Voir, 2006, 37-74.

WORTHAM, Simon Morgan. *Derrida: Writing Events*, London, Continuum Books, 2008.

3.1.2. POSTMODERNISME ET POSTMODERNITÉ

HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity. An Inquiry into the Origins of Cultural Change* [1990], Cambridge (MA), Blackwell, 1995.

HASSAN, Ihab. *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987.

HASSAN, Ihab. « From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context ». Accès en ligne le 26 septembre 2014. URL : http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988.

HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989.

JAMESON, Frederic. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.

JAMESON, Frederic. *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, New York, Verso, 1998.

JAMESON, Frederic. « The End of Temporality », *Critical Inquiry* 28.4 (Été 2003), 695-718.

LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

MCHALE, Brian. *Constructing Postmodernism*, New York, London, Routledge, 1992.

3.1.3. 11 SEPTEMBRE, GUERRE, TERRORISME, TORTURE

BAUDRILLARD, Jean. *L'esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2001.

BODY-GENDROT, Sophie. *La société américaine après le 11 Septembre*, Paris, Presses de Sciences Po, 2002.

CARD, Claudia. *Confronting Evils. Terrorism, Torture, Genocide*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

CENTER FOR CONSTITUTIONAL RIGHTS (CCR). <http://ccrjustice.org/>

CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY. *Kubark Counterintelligence Interrogation* (Juillet 1963).

Accès en ligne le 28 mai 2014. URL : <http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB122/index.htm#kubark>.

CHOMSKY, Noam. *Imperial Ambitions. Conversations with Noam Chomsky*, New York, Penguin, 2006.

CHOMSKY, Noam. *9-11. Was There an Alternative?*, New York, Seven Stories Press, 2011.

CHOMSKY, Noam. *Power and Terror. Conflict, Hegemony and the Rule of Force* (Foreword by Chris Hedges), London, Pluto Press, 2011.

DERRIDA, Jacques. « Auto-immunités, suicides réels et symboliques. Un dialogue avec

Jacques Derrida », in Giovanna Borradori (Dir.), *Le « concept » du 11 septembre. Dialogue à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée, 2004, 133-196.

DIDION, Joan. *Fixed Ideas. America Since 9.11* (Preface by Frank Rich), New York, *The New York Review of Books* (16 janvier 2003).

FRAGON, Julien & Aurélia LAMY, « L'Après-11 septembre ou l'étiologie d'un monde qui change. Unicité sémantique et pluralité référentielle », *Mots. Les langages du politique* 87 (2008). Accès en ligne le 1^{er} septembre 2014. URL : <http://mots.revues.org/12322?lang=en>

GEORGE, Alexander (Ed.). *Western State Terrorism*, Cambridge, Polity Press, 1991.

JONES, James W. *Blood that Cries out from the Earth. The Psychology of Religious Terrorism*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

JUNOD, Tom. « The Falling Man », *Esquire* (Septembre 2003). Accès en ligne 11 mai 2013. URL : http://www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP_FALLINGMAN

KEEN, David. *Endless War? Hidden Functions of the "War on Terror"*, London, Pluto Press, 2006.

LAQUEUR, Walter. *The Age of Terrorism*, Boston, Little, Brown and Company, 1987.

LENTRICCHIA, Frank & Stanley HAUERWAS (Eds.). *Dissent from the Homeland: Essays After September 11*, Durham, Duke University Press, 2003.

MCCOY, Alfred W. *A Question of Torture. CIA Interrogation from the Cold War to the War on Terror*, New York, Holt, 2007.

MORRIS, Errol (Director). *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara*, Sony Pictures Classics, 2003.

MORRIS, Errol (Director). *The Unknown Known: The Life and Time of Donald Rumsfeld*, History Films, 2013.

NICHOLS, Bill. « The Terrorist Event », in Marc Franko (Ed.), *Ritual and Events*, New York, Routledge, 2007, 93-108.

ORR, John. « Introduction », in John Orr & Dragan Klaic (Eds.), *Terrorism and Drama*, New York, Columbia University Press, 1990, 1-14.

O'BRIEN, Mary-Elizabeth. *Post-wall German Cinema and National History: Utopianism and Dissent*, Rochester, Camden House, 2012.

O'ROURKE, Jacqueline. *Representing Jihad: The Appearing and Disappearing Radical*, London, Zed Books, 2012.

POWERS, Richard. « The Way We Live Now. Close Reading: Elements of Tragedy; The Simile », *The New York Times* (23 septembre 2001).

REDFIELD, Marc. *The Rhetoric of Terror. Reflections on 9/11 and the War on Terror*, New York, Fordham University Press, 2009.

REJALI, Darius. *Torture and Democracy*, Princeton, Princeton University Press, 2007.

SPIEGELMAN, Art. *In the Shadow of No Towers*, New York, Pantheon, 2004.

ULLMAN, Harlan K. and WADE James P. et al. *Shock and Awe. Achieving Rapid Dominance*, Washington (D.C.), The National Defense University Press Book, 1997. Accès en ligne le 7 février 2014. URL : http://www.dodccrp.org/files/Ullman_Shock.pdf

USA PATRIOT ACT. « Uniting (and) Strengthening America (by) Providing Appropriate Tools Required (to) Intercept (and) Obstruct Terrorism Act of 2001 ». Accès en ligne le 23 juillet 2013. URL : <http://www.gpo.gov/fdsys/pkg/PLAW-107publ56/pdf/PLAW-107publ56.pdf>

WARD, Ian. *Law, Text, Terror*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

WORTHINGTON, Andy. *The Guantánamo Files: The Stories of the 774*, London, Pluto Press, 2007.

ŽIZEK, Slavoy. *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates*, New York, Verso, 2002.

ŽIZEK, Slavoy. « What Rumsfeld Doesn't Know That He Knows About Abu Ghraib », *In These Times* (21 mai 2004). Accès en ligne le 28 juillet 2014. URL : <http://www.lacan.com/zizekrumsfeld.htm>

3.1.4. CAPITALISME, FINANCE, ARGENT

BANKS, Erik. *Financial Lexicon: A Compendium of Financial Definitions, Acronyms and Colloquialisms*, Basingstroke, Palgrave Macmillan, 2005.

DERRIDA, Jacques. « L'esprit de l'argent », in Marcel Drach (Dir.), *L'argent. Croyance, mesure, spéculation*, Paris, La Découverte, 2004, 199-232.

GOUX, Jean-Joseph. *Le trésor perdu de la finance folle*, Paris, Buisson, 2013.

GUILLAUME, Marc. « Argent et hypermonnaie », in Roger-Pol Droit (Dir.), *Comment penser l'argent ?*, Paris, Le Monde Éditions, 1992, 369-385.

KLEIN, Naomi. *The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism* [2007], London, Penguin Books, 2008.

ROTMAN, Brian. *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero* [1987], Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2001.

SIMMEL, Georg. *L'argent dans la culture et autres essais sur l'économie de la vie*, Québec, Presses de Laval, 2006.

TAYLOR, Mark C. « Le cours du cours », in Roger-Pol Droit (Dir.), *Comment penser l'argent ?*, Paris, Le Monde Éditions, 1992, 90-102.

TAYLOR, Mark C. *Confidence Games: Money and Markets in a World Without Redemption*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004.

WALTER, Christian. « La spéculation boursière dans un monde non gaussien », in Marcel Drach (Dir.), *L'argent. Croyance, mesure, spéculation*, Paris, La Découverte, 2004, 147-166.

3.2. RÉFÉRENCES CRITIQUES DISCIPLINAIRES

3.2.1. PHILOSOPHIE

AGAMBEN, Giorgio. *État d'exception. Homo sacer II, 1* (Traduit de l'italien par Joël Gayraud), Paris, Éditions du Seuil, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et Simulations*, Paris, Galilée, 1981.

BAUDRILLARD, Jean. *Amérique*, Paris, Grasset, 1986.

BAUDRILLARD, Jean & GUILLAUME, Marc. *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes, 1993.

BOUNDJA, Claver. *Philosophie de l'événement : recherches sur Emmanuel Levinas et la phénoménologie*, Paris, L'Harmattan, 2009.

CRITCHLEY, Simon. « Le traumatisme original — Levinas et la psychanalyse », *Rue Descartes* 19. *Emmanuel Levinas*, Collège International de Philosophie, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 165-174. Pour la version anglaise, « The original traumatism: Levinas and Psychoanalysis », in Dominic Rainsford & Tim Woods (Eds.), *Critical Ethics. Text, Theory and Responsibility*, London, Macmillan Press, 1999, 88-104.

DELEUZE, Gilles. *Pourparlers* [1990], Paris, Éditions de Minuit, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

DELEUZE, Gilles & Félix GUATTARI. *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

DERRIDA, Jacques. « La différance », in *Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Tel Quel », 1968, 41-66.

DERRIDA, Jacques & Pierre-Jean LABARRIERE. *Altérités* (avec des études de Francis Guibal et Stanislas Breton), Paris, Éditions Osiris, 1986.

DERRIDA, Jacques. *Limited Inc.* (Présentation et traductions par Elizabeth Weber), Paris, Galilée, 1990.

DERRIDA, Jacques. *Points de suspension* (Entretiens choisis et présentés par Elizabeth Weber), Paris, Galilée, 1992.

DERRIDA Jacques. *Apories. Mourir — s'attendre aux « limites de la vérité »*, Paris, Galilée, 1996.

DERRIDA Jacques. *Sur parole. Instantanés philosophiques*, Paris, L'Aube, 1999.

DERRIDA, Jacques. « Le ressassement ou le droit à la littérature (Nœud, point — arriver à s'effacer) », *Modernités 15 : Écritures du Ressassement* (textes réunis et présentés par Éric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin et Dominique Rabaté), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, 309-327.

DERRIDA, Jacques. *Voyous*, Paris, Galilée, 2003.

DESCOMBES, Vincent. *Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 2007.

JANKELEVITCH, Vladimir. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. 1. La manière et l'occasion* [1957], Paris, Éditions du Seuil, 1983.

JANKELEVITCH, Vladimir. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. 2. La méconnaissance. Le malentendu*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

KAYSER, Paulette. *Emmanuel Levinas : la trace du féminin*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

KAYSER, Paulette. « Dire le corps. Corporéité et affectivité dans les écrits d'Emmanuel Levinas ». Accès en ligne le 27 mai 2014. URL : <http://www.philagora.net/philo/corps1.php>

LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* [1961] (4^{ème} édition), La Haye, Martinus Nijhoff, 1974.

LEVINAS, Emmanuel. *De l'existence à l'existant* [1963], Paris, Vrin, 1990.

LEVINAS, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1974.

LEVINAS, Emmanuel. *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1975.

LEVINAS, Emmanuel. *Le temps et l'autre*, Montpellier, Fata Morgana, 1979.

LEVINAS, Emmanuel. *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, 1991.

LEVINAS, Emmanuel. *Dieu, la mort et le temps* (Établissement du texte, notes et postface de Jacques Rolland), Paris, Grasset, 1993.

LEVINAS, Emmanuel. *Altérité et transcendance* (Préface de P. Hayat), Montpellier, Fata Morgana, 1995.

LEVINAS, Emmanuel. *Éthique et infini* (Entretien avec Philippe Nemo), Paris, Fayard/France Culture, 2004.

LYOTARD, Jean-François. *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.

NANCY, Jean-Luc. *L'Intrus*, Paris, Galilée, 2000.

NANCY, Jean-Luc. « Que reste-t-il du reste ? », *Chaoïd* 5 (Printemps-Été 2002), 65-66.

NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

PLOURDE, Simonne. *Avoir-l'autre-dans-sa-peau. Lecture d'Emmanuel Levinas*, Québec, Presses de l'Université Laval, « Lectures », 2003.

PONZIO, Augusto. *Sujet et altérité. Sur Emmanuel Levinas*, suivi de *Deux dialogues avec Emmanuel Levinas*, Paris, L'Harmattan, 1996.

RICŒUR, Paul. *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

RICŒUR, Paul. *Autrement. Lecture d'Autrement qu'être ou au-delà de l'essence d'Emmanuel Levinas*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

SEBBAH, François-David. *Levinas*, Paris, Les Belles Lettres, 2000.

VIRILIO, Paul. *L'horizon négatif. Essai de dromoscopie*, Paris, Galilée, 1984.

VIRILIO, Paul. *L'administration de la peur* (Entretien mené par Bertrand Richard), Paris, Textuel, 2010.

ZIELINSKI, Agata. *Levinas. La responsabilité est sans pourquoi*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Philosophies », 2004.

3.2.2. THÉORIE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE, POÉTIQUE

APPELBAUM, Robert & Alexis PAKNADEL. « Terrorism and the Novel, 1970-2001 », *Poetics Today* XXIX/3 (Printemps 2008), 387-436.

ATTRIDGE, Derek. *The Singularity of Literature*, London, Routledge, 2004.

BARTHELME, Donald. *Not-Knowing. The Essays and Interviews of Donald Barthelme* (edited by Kim Herzinger with an introduction by John Barth), New York, Random House, 1997.

BARTHES, Roland. *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Tel Quel », 1970.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

BARTHES, Roland. *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

BEJA, Morris. *Epiphany in the Modern Novel*, Seattle, University of Washington Press, 1971.

BIDNEY, Martin. *Patterns of Epiphany. From Wordsworth to Tolstoy, Pater, and Barrett Browning*, Carbondale, Edwardsville, South Illinois University Press, 1977.

BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire* [1955], Paris, Gallimard, 1988.

BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

BLANCHOT, Maurice. *L'attente l'oubli* [1962], Paris, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

BLANCHOT, Maurice. *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981.

BLANCHOT, Maurice. *Après coup* précédé par *Le Ressassement éternel*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

BOUVET, Rachel. *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ éditeur, 2006.

CHENETIER, Marc. *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

DAVO, Yves. « Art Spiegelman : de l'outrenoir à l'outrebiographie dans *In the Shadow of No Towers* », *E-rea* 9.1 (2011). Accès en ligne le 16 janvier 2014. URL : <http://erea.revues.org/2117> ; DOI : 10.4000/erea.2117

DILLARD, Annie. « Introduction: The Creative Nonfiction Police? », in Lee Gutkin (Ed.), *In Fact. The Best of Creative Nonfiction*, New York, WW Norton and Company, 2005.

ERCOLINO, Stefano. « The Maximalist Novel », *Comparative Literature* 64.3 (Été 2012), 241-256.

HAYLES, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

KUTNIK, Jerzy. *The Novel as Performance: The Fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*, Carbondale, Southern Illinois Press, 1986.

LECLAIR, Tom. *The Art of Excess. Mastery in Contemporary American Novel*, Urbana, University of Illinois Press, 1989.

MAULPOIX, Jean Michel. « Imparfaites en cela que plusieurs », in Sylvie Parizet (Dir.), *Le Défi de Babel. Un mythe littéraire pour le XXI^e siècle*, Paris, Éditions Desjonquères, 2001.

MENDELSON, Edward. « Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon », *Modern Language Notes* 91.6 (Décembre 1976), 1267-1275.

MILLER, Joseph Hillis. *Fiction and Repetition. Seven English Novels*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.

PETILLON, Pierre-Yves. *Histoire de la littérature américaine. Notre demi-siècle 1939-1989*, Paris, Fayard, 1992.

PETILLON, Pierre-Yves. *La Grand-route*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

PETILLON, Pierre-Yves. « Les romans d'une ville », « New York et ses écrivains », *Le Magazine Littéraire* n°443 (Juin 2005), 30-35.

POIRIER, Richard. *The Performing Self*, New York, Oxford University Press, 1971.

RABATE, Dominique. *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.

RABATE, Dominique. « Événement et traumatisme », in Pierre Glaudes & Helmut Meter (Dir.), *Le sens de l'événement dans la littérature française des XIXe et XXe siècles*, Bern, Peter Lang, 2008, 169-178.

RICŒUR, Paul. *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

RICŒUR, Paul. *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

RICŒUR, Paul. *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

RICŒUR, Paul. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

SAMOYAU, Tiphaine. *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.

SCHWEIZER, Harold. *On Waiting*, New York, London, Routledge, 2008.

SONTAG, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Anchor Books, 1990.

TIGGES, Wim. « Towards a Typology of Literary Epiphanies », in Wim Tigges (Ed.), *Moments of Moment. Aspects of the Literary Epiphany*, Amsterdam, Rodopi, 1999, 11-35.

WAUGH, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, New York, Methuen, 1984.

ZUMTHOR, Paul. *Babel ou l'inachèvement*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

3.2.3. HISTOIRE, HISTORIOGRAPHIE, SOCIOLOGIE, POLITIQUE

BECK John. « Without Form and Void. The American Desert as Trope and Terrain », *Neplanta: Views from South* 2.1 (2001), 63-83.

BURKERT, Walter. « The Problem of Ritual Killing », in Robert G. Hamerton-Kelly (Ed.), *Violent Origins. Ritual Killing and Cultural Formation* (with an Introduction by Burton Mack and a Commentary by Renato Rosaldo), Stanford, Stanford University Press, 1987, 149-176.

GUPTA, Suman. *Globalization and Literature*, Cambridge, Polity Press, 2009.

HARENDT, Hanna. *The Origins of Totalitarianism*, Cleveland, Meridian, 1962.

HAZARIKA, Sanjoy. *Bhopal: The Lesons of a Tragedy*, New Delhi, Penguin Books, 1987.

HUNTINGTON, Samuel P. *The Clash of Civilizations or the Remaking of World Order* [1996], New York, Simon and Schuster, 2007.

KOENIG, Gaspar. « Truman Capote. Un dandy dans la ville », « New York et ses écrivains », *Le Magazine Littéraire* 443 (Juin 2005), 39.

LACAPRA, Dominick. *History and Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.

MAILER, Norman. *Oswald's Tale. An American Mystery*, New York, Random House, 1995.

POSNER, Gerald. *Case Closed: Lee Harvey Oswald and the Assassination of JFK*, London, Warner-Little, Brown, 1993.

REDDING, Arthur F. *Raids on Human Consciousness: Writing, Anarchism, and Violence*, Columbia, University of South Carolina Press, 1998.

RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

SAID, Edward W. *Representations of the Intellectual*, New York, Vintage Books, 1996.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge, Harvard University Press, 2012.

WHITE, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973.

WHITE, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978.

WHITE, Hayden. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987.

ZINN, Howard. *A People's History of the United States. 1492-Present*, New York, Perennial Classics, 2001.

ZINN, Howard. « Artists in Times of War », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 9.1 (2007). Accès en ligne le 26 juillet 2014. URL : <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol9/iss1/21>

3.2.4. PSYCHANALYSE, « TRAUMA STUDIES », ALZHEIMER

ABRAHAM, Nicolas. *L'écorce et le noyau* (Collaboration et autres essais de Maria Torok), Paris, Aubier-Flammarion, 1978.

ALEXANDER, Jeffrey C. « Toward a Theory of Cultural Trauma », in Jeffrey C. Alexander (Ed.), *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, University of California Press, 2004, 1-30.

AMFREVILLE, Marc. *Écrits en souffrance. Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2009.

ANDRE, Jacques. *Les désordres du temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

ANTOLIN, Pascale. « L'écriture thérapeutique de Stefan Merrill Block dans *The Story of Forgetting* », *Transatlantica* 1 (2013). Accès en ligne le 3 février 2014. URL : <http://transatlantica.revues.org/6410>

BALLENGER, Jesse F. *Self, Senility, and Alzheimer's Disease in Modern America. A History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006.

BONDI, Mark W., David P. SALMON, et Nelson BUTTERS. « Neuropsychological Features of Memory Disorders in Alzheimer Disease », in Robert D. Terry, Robert Katzman and Katherine L. Bick (Eds.), *Alzheimer Disease*, New York, Raven Press, 1994.

BUTLER, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* [2004], London, Verso, 2006.

CARUTH, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995.

CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1998.

DI PRETE, Laura. "Foreign Bodies." *Trauma, Corporeality and Textuality in Contemporary American Culture*, New York, Routledge, 2006.

DUPORTAIL, Guy Félix. « Psychanalyse et phénoménologie : questions et enjeux », *Savoirs et clinique* 7 (2006/1), 163-174.

FARELL, Kirby. *Post-Traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1998.

FEDIDA, Pierre. *L'absence* [1978], Paris, Folio Essais Gallimard, 2005.

FELMAN, Shoshana & Dori LAUB, M.D. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, London, Routledge, 1992.

FREUD, Sigmund. *Deuil et Mélancolie* (Traduit de l'allemand par Aline Weill. Préface de Laurie Laufer), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2011.

FREUD, Sigmund. « Remémoration, répétition et perlaboration », *La technique psychanalytique*, préface de Christophe Dejours (traduit de l'allemand par Janine Altounian, Anne Balseinte, André Bourguignon, Pierre Cotet, Pascale Haller, Daniel Hartmann, René Lainé, Jean Laplanche, Alain Rauzy, François Robert, Johanna Stute-Cadiot, Eike Wolff), Paris, Presses Universitaires de France, collection « Quadrige », 2^{ème} édition, 2010, 115-126.

FREUD, Sigmund. *Études sur l'hystérie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

GROULX, Bernard (M.D.). « Évaluation et traitement des patients atteints de démence grave », *La Revue canadienne de la maladie d'Alzheimer et autres démences* 10 (février 2006), 10-13.

HANUS, Michel. « Le travail du deuil », in N. Amar, C. Couvreur et M. Hanus (Dir.), *Le deuil. Monographies de la Revue Française de Psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 13-32.

HERMAN, Judith Lewis. *Trauma and Recovery*, New York, Pandora, 1992.

KLEIN, Mélanie. *Deuil et Dépression*, (Traduit de l'anglais par Marguerite Derrida. Préface de Gisèle Harrus-Révidi), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2004.

KRISTEVA, Julia. « Événement et Révélation », in Jean Guyotat & Pierre Fédida (Dir.), *Événement et Psychopathologie*, Villeurbanne, SIMEP, 1985, 161-167.

KRISTEVA, Julia. *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

LACAN, Jacques. *Séminaire 1973-1974. « Les non-dupes-errent »* (19 février 1974), Paris, 1981.

LACAPRA, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001.

LAPLANCHE, Jean & J. B. PONTALIS. *Vocabulaire de la psychanalyse* [1967], Paris, Presses Universitaires de France, collection « Quadrige », 2007.

PONTALIS, J.- B. *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988.

RAMADANOVIC, Petar. *Forgetting Futures. On Memory, Trauma, and Identity*, Lanham, Lexington Books, 2001.

TAL, Kali. *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

TANNER, Laura E. *Lost Bodies. Inhabiting the Borders of Life and Death*, Ithaca, London, Cornell University Press, 2006.

VIART, Dominique. « Formes et dynamique du ressassement — Giacometti, Ponge, Simon, Bergounioux — », *Modernités 15 : Écritures du Ressassement* (textes réunis et présentés par Éric Benoît, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin et Dominique Rabaté), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, 59-74.

VICKROY, Laurie. *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2002.

WHITEHEAD, Anne. *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.

3.2.5. ART ET HISTOIRE DE L'ART : PEINTURE, PERFORMANCE, HAPPENING, VIDÉO, FILM, PHOTOGRAPHIE

AMBRAMOWICZ, Janet. *Giorgio Morandi: The Art of Silence*, New Haven, London, Yale University Press, 2004.

ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye* [1969], Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1974.

BARTHES, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

BONNEFOY, Yves. *Remarques sur le regard. Picasso, Giacometti, Morandi*, Paris, Calmann-Levy, 2002.

BLOCKER, Jane. *What the Body Costs. Desire, History, and Performance*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.

BRAUN-REINITZ, Janet & Jane WEISSMAN. *On the Wall. Four Decades of Community Murals in New York City*. (Foreword by Amy Goodman and Denis Moynihan, Introduction by Timothy W. Drescher), Jackson, University Press of Mississippi, 2009.

BORCHARDT-HUME, Achim. « “Dreh dich nicht um” : Ne te retourne pas. Les peintures de Richter de la fin des années 1980 ». *Gerhard Richter. Panorama. Une rétrospective*, (Sous la direction de Mark Godfrey et Nicholas Serota avec Dorothée Brill et Camille Morineau), Paris, Editions du Centre Pompidou, 2012, 162-175.

BROWN, Kathryn M. *Douglas Gordon*, London, Tate Publishing, 2004.

BRYSON, Norman. *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, London, Reaktion Books, 1990.

BUCHLOH, Benjamin H. D. (Ed.). *Gerhard Richter*, Cambridge, The MIT Press, 2009.

CAMPBELL, Patrick & Adrian KEAR. *Psychoanalysis and Performance*, London, Routledge, 2001.

- CLAUDEL, Paul. *L'œil écoute. Œuvres Complète, Tome dix-septième*, Paris, Gallimard, 1960.
- COULTER-SMITH, Graham & Maurice OWEN (Eds.). *Art in the Age of Terrorism*, London, Paul Holberton Publishing, 2005.
- DAVENPORT, Guy. *Objects on a Table. Harmonious Disarray in Art and Literature*, Washington, D.C., Counterpoint, 1998.
- FOSTER, Hal. « Semblance according to Gerhard Richter », in Benjamin H. D. Buchloh (Ed.), *Gerhard Richter*, Cambridge, The MIT Press, 2009, 113-134.
- GORDON, Douglas. *Déjà-vu. Questions & Answers. Volume 1, 1992-1996*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2000.
- GORDON, Douglas. *Déjà-vu. Questions & Answers. Volume 2, 1997-1998*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2000.
- GORDON, Douglas. *Déjà-vu. Questions & Answers. Volume 3, 1999-2000*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2000.
- GORDON, Douglas. « What I have Done » (article non daté). Accès en ligne le 30 juillet 2014.
URL : <http://www.theguardian.com/arts/pictures/0,8542,818576,00.html>
- HARRISON, Charles & Paul WOOD (Eds.). *ART in THEORY. An Anthology of Changing Ideas* [1993], Malden, Blackwell Publishing, 2003.
- ISMAIL, Dorra. *La pensée en architecture au « risque » de l'événementialité*, (Préface de Youssef Sedik), Paris, L'Harmattan, 2009.
- JOLLET, Etienne. *La nature morte ou la place des choses*, Paris, Hazan, 2007.
- MONK, Philip. *Double-cross: the Hollywood films of Douglas Gordon*, York (Ontario), Art Gallery of York University, 2004.
- MULVEY, Laura. *Death 24x a second: stillness and the moving image*, London, Reaktion Books, 2007.
- O'REILLY, Sally. *The Body in Contemporary Art*, London, Thames & Hudson, 2009.

OBRIST, Hans Ulrich (Ed.). *Gerhard Richter. The Daily Practice of Painting. Writings and Interviews 1962-1993* (Translated from the German by David Britt), London, Thames & Hudson, 1995.

PONS, Gilbert. *Choses feintes & objets peints. Les ambiguïtés de la nature morte*, Paris, Au Figuré, 1993.

RAY, Gene. *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory. From Auschwitz to Hiroshima to September 11*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.

RIBON, Michel. *Esthétique de la catastrophe, essai sur l'art et la catastrophe*, Paris, Kimé, 1999.

ROSENBERG, Harold. *The Tradition of the New*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982.

SANDFORD, Mariellen R. *Happenings and Other Acts*, London, New York, Routledge, 1995.

SAYRE, Henry M. *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1989.

STILES, Kristine & Peter SELZ. *Theories and Documents of Contemporary Arts. A Sourcebook of Artist's Writings*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1996.

STORR Robert. *Gerhard Richter. October 18, 1977*, New York, The Museum of Modern Art, 2000.

SUVIN, Darko. « Reflection on Happenings », in Mariellen R. Sandford (Ed.), *Happenings and Other Acts*, London, New York, Routledge, 1995, 241-262.

USSELMAN, Rainer. « 18. Oktober 1977: Gerhard Richter's Work of Mourning and Its New Audience », *Art Journal* 61.1 (Printemps 2002), 4-25.

VERGINE, Lea. *Art on the Cutting Edge. A Guide to Contemporary Movement*, Milan, Skira, 2001.

VERSCHAFFEL, Bart. *Essais sur les genres en peinture. Nature morte, portrait, paysage*, (Traduit du néerlandais par Daniel Cunin), Bruxelles, La lettre volée, 2007.

WILKIN, Karen. *Giorgio Morandi. Works, writings and interviews*, Barcelona, Polígrafa, 2007.

3.2.6. THÉOLOGIE, RELIGION

ANDERSON, Allan. *An Introduction to Pentecostalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

CARLES, Jules. *Teilhard de Chardin. Sa vie, son œuvre avec un exposé de sa philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

DE CHARDIN, Pierre Teilhard. *Le phénomène humain*, Paris, Éditions du Seuil, 1955.

KILDAHL, John P. *The Psychology of Speaking in Tongues*, New York, Harper & Row, 1972.

MURRAY, George B. « Teilhard and Orthogenetic Evolution », *The Harvard Theological Review* 60.3 (Juillet 1967), 281-295.

SAMARIN, William John. *Tongues of Men and Angels. The Religious Language of Pentecostalism*, New York, The Macmillan Company, 1972.

SMITH, Robert B. « Orthogenesis and God-Omega », *The Harvard Theological Review* 62.4 (Octobre 1969), 397-410.

3.2.7. LINGUISTIQUE

GUILLAUME, Gustave. *Temps et verbes. Théorie des aspects, des modes et des temps suivi de L'architecture du temps dans les langues classiques*, Paris, Honoré Champion, 1984.

LAPAIRE, Jean-Rémi & Wilfried ROTGE. *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 3^{ème} édition, 1998.

3.2.8. ŒUVRES DE FICTION

JABES, Edmond. *Le Livre de l'hospitalité*, Paris, Gallimard, 1991.